

دكتور حلمى بدير

السفر المبرمج ومركبة التجديد في السفر الحديث



دار المعارف

من بحوث الأدب المقارن

الشعر المترجم

وحركة التجديد في الشعر الحديث

تأليف

دكتور حلمى بدير

الكلية الآداب - جامعة المنصورة

طبعة ثانية

١٩٩١



دار المعارف

الناشر : دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - ج ٠ م ٠ ع

الإهداء

إلى روح أبي

عميد شرطة متقاعد محمد بدير أبو الحاج

في ذكرى رحيله الأولى .

دكتور حلمي بدير

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثانية

تصدر هذه الطبعة من هذه الدراسة وقد شغلت دراسات الأدب المقارن مساحة أعرض ..
سواء على المستوى التطبيقي ، أو المستوى التنظيري .. وعرفت الساحة الأدبية عدداً من
الأبحاث الهامة أذكر من أهمها دراسة الدكتور الطاهر مكى الضخمة فى الأدب المقارن والذي
أصدرته دار المعارف ودراسة تطبيقية سابقة هى " شللى فى الأدب العربى " للدكتورة جيهان
رؤوف .

أما عما حاولته فى المجال فقد شمل عدة موضوعات منها " بحوث تجريبية فى الأدب
المقارن " تجمع بين التنظير والتطبيق .. وإن كان الأخير أكثر إستهواء لى .

وهذا البحث لا يبدو فى صورته الكاملة ، أو حتى الصورة المثالية التى كنت أرجوها له ..
ولكنى أعترف أنه - لأنه بحثى الأول - بقى على ما كان عليه لأنه يحمل أفكار ريع قرن مضى
على وجه التحديد ... وأفكار الشباب الباكر لها مكانها على مايبها من اندفاع أحياناً أو تسطح
أحياناً ، أو جدة أحياناً قليلة ، أو كثيرة . ولكنى أعلن رضائى التام عنه . وسعادتى بالمجهود
الكبير الذى بذلته فيه فقوائمه ليست سهلة المزال وأعدادها استغرق جهداً ووقتاً لا يستهان
بهما .

ولأنسى فضلاً لاستاذتى المشرفة دكتورة سهير القلماوى فلقد كانت نموذجاً متقدراً
للعطاء والتوجيه والتعليم .. جزاها الله عنا - تلامذتها - خير الجزاء .

والله الموفق بدءاً وفى الختام .

د . حلمى بدير

مصر الجديدة : فى أول رمضان ١٤١١ هـ

١٧ مارس ١٩٩١ م

مقدمة الطبعة الأولى

(١)

لاشك أن الحركة الثقافية في مصر . منذ أول اتصال مباشر لها بالثقافة الغربية ، ومنذ بدأ هذا الاتصال يأخذ أبعاداً مختلفة ، قد تأثرت تأثيراً كبيراً بما كان يعتدل به الغرب من تيارات ، وما كان يموج فيه من أفكار واتجاهات . ولقد وجد المثقفون المصريون في بعض هذه التيارات والأفكار والاتجاهات ما يتفق مع مزاج العصر وطبيعته ، وما يجد صدى لطبيعة التكوين الحضارى لتلك الفترة . حقيقى إن هذا الانفتاح على الفكر الغربى قد وجد ربود فعل متباينة بين إنكار وتأييد ، ووجد صدى مختلفاً بين سلب وإيجاب . ووقف في مواجهته البعض تعصباً من زاوية ونفوراً من ناحية أخرى ، واستقبله البعض بالترحاب تقديراً من زاوية وإحساساً بضرورته لإثراء الاتجاهات الفكرية والمحلية من ناحية أخرى . لكن ما بقى من هذا كله يرجع جانب التأييد والإيجاب والترحاب ، ويؤكد الأثر المباشر على مناحى التفكير الإنسانى فى مصر بصفة عامة .

ولما كان الشعر كفن قولى يمثل لدى العرب الفن الأول من فنون القول . ويشكل فى تراثها العمود الفقرى فى بنية كيانها الثقافى . فقد كان من الطبيعى أن يكون أكثر أجزاء هذا البنية تأثيراً ، وأكثره انفعالا بالاتجاهات الفكرية والثقافية الواردة . ذلك أن فنون أخرى لم تكن قد عرفت فى العربية على النحو الذى عرفته الآداب الغربية كفن المسرح وفن الرواية وفن القصص القصير وفن التراجم الشخصية بالأسلوب الذى عرفه الغربيون ، وفنون المقال بأنواعها والصور الأدبية وما على شاكلة هذا من فن قولى مقروء .

ولأن العرب تراث شعري عريق ، يفوق كماً وكيفاً تراث أمم العالم أجمع ، ذلك أن العربية الجاهلية لا تختلف من عربية العصر الحديث سواء فى تراكيبيها اللغوية أو النحوية أو معجمها اللفظى والبلاغى اللهم إلا فى بعض الكلمات التى استلزمت طبيعة العصر تغييرها أو استبدالها أو الاستعاضة عنها بالكلم السهل الميسور نطقاً ومعنى من المعجم اللغوى العربى ، فقد وجد المثقفون مشقة فى قبول تراث شعري آخر ، بما يحويه من مزاج وطبيعة تكوين مختلفة ، ومعانى لم تألفها العقليّة العربية ، وموسيقى لم تعهد لها الأذن وجرس لا يتفق مع ماتوارثته

الأجيال من موسيقى داخلية وعمود شعري ووزن وقافية ودوى . لذلك وقفوا طويلا أمام حركة التجديد في الشعر قبل أن يستسيغها البعض ، ويرفضها تماماً البعض الآخر .

والذي لاجدال فيه أن حركة التجديد في الشعر ترجع في مجملها لعاملين أساسيين ، العامل الأول الاحساس الشديد بالتراث وأهمية إعادة بعثه ، والعامل الثاني التأثير المباشر بالفكر الغربي والتزامه في الشعر بمعناه الأساسي من حيث هو تعبير عن المشاعر الانسانية ، وترجمة للانفعالات وتجارب الانسان في معترك الحياة الشخصية والعامة .

(٢)

ونتيجة للاحتكاك المباشر بالغرب ، وظهور الصحافة القومية العربية ، ومعرفة بعض المثقفين للفتن الانجليزية والفرنسية ، عرف القارئ العربي الشعر الانجليزي والشعر الفرنسي وبعض أشعار الألمان . وشهد على صفحات المجلات والجرائد اليومية واليومية العديد من القصائد المترجمة ، والكثير من أشعار الغرب التي حرص مترجموها على تزويدها بين الحين والحين بنبذ تاريخية عن مؤلفيها وتاريخهم ، أو ظرف إنشاء القصيدة ، أو مدى أهميتها في تراثها . ولاشك أن حركة كبيرة من الاهتمام بالشعر الغربي قد أخذت بدور فعال في التنبيه إلى ما في شعر الغرب من معان ، وما فيه من مضمون يختلف في بعضه عن مضمون الشعر العربي الموروث . ولاجدال في أن هذا الشعر فضلاً عن أثره في ذاته ، قد لفت الأنظار إلى تراث الغرب الشعري ، وما قدمته القريحة الغربية من تراث له وزنه في مجال المقارنة بين موروث الأمم والشعوب المختلفة .

ولأن الصحافة كانت النافذة العريضة التي يمكن من خلالها أن يطلع أكبر قدر من القراء على شعر الغرب فقد تنافست الصحف المعروفة وغير المعروفة على نشر القصائد المترجمة لأعلام الشعراء الغربيين . بل وتنافست في أفراد أبواب ثابتة لهذا الفن القولي المترجم في محاولة للتنبيه إلى ما في تراث الأمم الغربية من شعر جدير بالاطلاع ، هائل بالمعاني والموسيقى والبلاغة في التصوير والوصف .

ولأن الصحافة لم تكن تتسع أحياناً لنشر كل ما يترجم في هذا الباب ، فقد ظهرت بعض المجموعات من الكتب ، تجمع شعر الغرب في بعض ما انتج « كبلغة الغرب » و « جوهرة

الشعر والتعريب «و» جوسلين «و» سقوط ملاك «و» ليالى ألفريد دى موسيه «و» مسرح شكسبير .

وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث تبين بالفضل للاتصال المباشر بالغرب . بدءا من رفاعة الطهطاوى ، الذى كان أول من قدم نشيد « البارسيان » و« المارسلين » للقارىء العربى فى « تخليص الإبريز » . حتى ظهور الأعمال الكاملة لشكسبير وبعض أشعار الغرب فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

وكانت مدرسة التجديد الأولى « شوقى وحافظ ومطران » قد تأثرت على حذر بالثقافة الغربية ، بينما نجد « مدرسة الديوان » تعلن الحرب بلا هوادة على هذا الحذر ، فى حين لاتجد « مدرسة أبوالو » أو « مدرسة المهجر » ضرورة لخوض هذه الحرب إذ كانت القضية قد أصبحت مسلمة من مسلمات الفكر العربى الحديث فى مصر .

ولأن تطور التأثير واضح الأبعاد لدى مراجعة مفهوم هذه المدارس التجديدية فى الشعر . فلقد وجدت أن الفترة التى تقع بين الحربين ١٩١٤ - ١٩٣٩ هى التى ازدهرت فيها حركة الترجمة من الشعر الغربى ، وتنوعت فيها الاتجاهات ، وتعددت الأبعاد ، حتى وجدنا عددا لا بأس به من شعراء الغرب يُنقل عنهم أهم آثارهم وأعمالهم ، وعيون شعرهم العالمى .

ونظرا لقلّة المجموعات المنشورة التى اهتمت بالشعر المترجم ، فقد كان من الطبيعى أن يلجأ البحث إلى الدوريات ، منذ ما قبل سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٩ . فى محاولة لتقصى ما نشر من شعر ، ومحاولة حصره فى سجل يعين على تتبع اتجاهاته ودراسته . وقد اقتضى جهداً غير يسير نظرا لمشقة التتبع فى مصادر فقد بعضها ، ودرست ملامح البعض الآخر . ولكن البحث لم يأل جهدا لمحاولة الوصول إلى هذه المصادر ، فى تأن وتمحيص وبحث .

ولأن طبيعة البحث تنور حول « أثر الشعر المترجم » فى حركات التجديد ، وبوره فى خروج الشعر الحديث عن أساليب التقليديين رغم اختلاف طبيعة ومزاج العصر . التى كانت تحتم عدم الالتزام بمنهج الاتباعيين فى هذا الفن ، فلقد وجدت من المناسب عرض الشعر المترجم أولا نماذجه واتجاهاته ، واتجاهات الترجمة الشعرية شعرا ونثرا ، واتجاهات المزاج المصرى فيما يأخذ عن شعراء الغرب وفيما يدع ، ومدى التزام المترجمين بالنص الاصلى

المترجم عنه ، ومدى تصرفهم فى الترجمة وأبعادها وأسبابها ، حيث لم يكن من السهل خوض مجال لم تتضح أبعاده فى دراسات سابقة .

ولقد اتسعت أبعاد الترجمة لتشمل « مسرح شكسبير » كثنائية حاجة ملحة لتقديمه للقارئ العربى المتعطش ، وتشمل « رباعيات الخيام » عن نص « فتزجيرالد » الانجليزى ، وتشمل بعض أشعار الشرق « كطاغور » .. فكان من الطبيعى - نظرا لأهمية هذه الأعمال الشعرية المترجمة فى تركيب المزاج القارئ - أن تتعرض لها الدراسة باعتبار قيمتها فى بابها وقيمتها فيما أثارت من آثار ونتائج ، لا فى تكوين المزاج العام لشعرائنا ، ولكن فى الحركة الثقافية والفكرية بصفة عامة .

ولا يزعم البحث أنه قدم ثبوتا جامعا مانعا بما نشرته الدوريات وغيرها من شعر مترجم . سواء فيما قبل سنة ١٩١٤ أو فيما بعدها حتى سنة ١٩٣٩ . ولا يزعم أنه قد نجح فى تأصيل المعانى التجديدية فى شعر المحدثين لمصادرها الغربية ، ذلك أن عملا كهذا يتطلب الوقوف عند كل شاعر على حدة وقفات طويلة ، ويحتاج لقاء ومخاطبته والبحث وراء مكونات ثقافته ومصادر اطلاعاته ومكتبته الخاصة وتأثراته فى أبعادها المختلفة . ولكن يزعم البحث أنه حاول اللقاء الأضواء على مآرأه ضروريا . وما وجدته مثيرا للتساؤلات والقضايا .

دكتور حلمى بدير

كلية الآداب - جامعة المنصورة

١٩٨٣

الباب الأول
الشعر المترجم
أنواعه واتجاهاته

الفصل الأول : بدايات الترجمة وأسبابها .

الفصل الثاني : أنواع الشعر المترجم واتجاهاته .

الفصل الأول

بدايات الترجمة وأسبابها

البيئة الثقافية :

ترتبط بداية حركة الترجمة الحديثة في مصر بالاتصال بالفرنسيين الذين قدموا لمصر فازين سنة ١٧٩٨ . فقد شهدت مصر منذ هذا التاريخ تفتحاً بدأ يلخذ في التطور تدريجاً حتى اكتملت عناصر التطور ، وأخذت جوانب عدة تتحد ملامحها في إطار الفكر المصري والثقافة المصرية بصفة عامة .

وقد حاولت هذه المرحلة التخلص من الضمول والتدهور الذي ران على الفكر المصري خلال العهد العثماني ، والذي كان من نتيجته تدهور فنون القول ، وتحدها في إطار من القيود الضحلة التي التزمت بشكل لا يؤدي إلى ما يجب أن يتلمسه القارئ في فنون القول المختلفة . ولعل السبب المباشر في هذا كان التسلط الكامل للثقافة التركية ، واللغة التركية ، التي تركت شعوراً عاماً بتخلف اللغة العربية ، وسيطرة اللغة التركية على المثقفين ثقافة عالية . وكنتيجة مباشرة أيضاً للأوضاع الاجتماعية التي أعطت الفرصة للحكام من الأتراك والشراكسة أن يكونوا طبقة أرستقراطية لاتسمح للمصريين بمشاركتها وضعها وامتيازاتها .

وكان نابليون قد استقدم معه طائفة من العلماء المتخصصين في مختلف العلوم الطبيعية والرياضية . وأسس المجمع العلمي المصري على غرار المجمع العلمي الفرنسي . يتألف من أربعة أقسام للرياضيات والطبيعات والاقتصاد السياسي والآداب والفنون^(١) . وهي تقسيمات تدل على مدى اهتمام نابليون بدراسة كافة مايتعلق بمصر في المجالات المشار إليها . وهي من ناحية أخرى تبين نوايا نابليون في ضم مصر لامبراطوريته الشرقية التي كان يحلم بتأسيسها في مواجهة الامبراطورية التي تحلم بها بريطانيا . وهي من ناحية ثالثة تحاول تقديم خبرات علمية حديثة لم يكن الأزهر على بينة بها . بعد أن غرق في متون التراث شرحاً وتعليقاً وتلخيصاً للمتون والأصول ، حتى شوه الكثير من أصول التراث ، وقدم متوناً

(١) تاريخ مصر السياسي : محمد رفعت ج ١ ص ٣٩ .

جديدة تدور فى حلقة الضرافات والهوامش غير المرتبطة أصلا بعلوم العربية .

وكان النصف الأول من القرن التاسع عشر ، يشكل مرحلة نشوء عوامل ازدهار الحركة الثقافية فيما بعد . فبعد رحيل الحملة الفرنسية ، كان هناك ولاشك إحساس قوى وتأثر كبير بما خلفت من آثار إيجابية ، نبهت الأذهان إلى ضرورة الأخذ بأساليب جديدة فى الحكم والحياة والفكر والعلم .. فقد بدأ عهد محمد على وبدأ معه الاتجاه نحو تطوير ما فتحت عليه الأذهان من علوم وفنون حديثة ، فى مجالات البعثات والمدارس والتعليم ، والطباعة والصحافة والشعر والأدب .

وكان طموح محمد على باشا وراء اهتماماته الشخصية بهذا ، ولاشك أن حلمه بتكوين دولة حديثة على غرار دول أوروبا قد مهد له الطريق كى يتولى دفع حركة الحياة المتطورة فى مجالاتها المختلفة .

وكان اهتمامه بالبعثات العلمية للغرب أكبر دليل على محاولاته دفع أبناء مصر إلى خوض تجارب ثقافية وعلمية جديدة . فأوفد إلى فرنسا عددا كبيرا من البعثات العلمية ، كان من أشهرها بعثة سنة ١٨٢٨ التى عين رفاعة رافع الطهطاوى إماما لها ، والذى لم يترك الفرصة كى يتعلم الفرنسية ويطلع على ثقافة الغرب ، بل وطريقة حياته ومعاشه ، فقد قضى مكبا على الدرس والتحصيل فى باريس ، وهو يصدر عن فكروا ع ، وقريحة متطلعة . ولاشك أن أهمية بعثة رفاعة الطهطاوى ترجع إلى نوعية الشخصية ، لانوعية الحصول الثقافى فحسب . ذلك أن عددا كبيرا من المثقفين قد اطلعوا على الثقافة الغربية ، ولكن اطلاعهم لم يلمس جوانب واعية فى جمعيتهم . مثلما حدث مع رفاعة الطهطاوى ، الذى قدم فى « تخليص الإبريز » صورة جد وافية عن الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية والسياسية فى فرنسا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

ولعل حركة الترجمة فى مصر تدين بفضل كبير لأول روادها رفاعة الطهطاوى ، الذى كرس جانبا كبيرا من جهده لتعريف المثقفين المصريين ، والمتعلمين بجوانب المعرفة والثقافة والعلوم الغربية المختلفة .

ولم يكن من الطبيعي أن تخرج البعثات العلمية من فراغ ، ولهذا كان من المنطقي أن تعد برامج تأهيلية لتخريج عدد من المؤهلين الذين يمكنهم الاستفادة من تخصصات العلوم الغربية . ومن هنا كان اهتمام محمد علي بالمدارس ، والتعليم بأنواعه ومراحل . وعلى الرغم من موقف ابنه عباس من هذه المدارس ولجونه لاجلها لسبب في حاجة إلى دراسة وافية . إلا أن سلسلة الاتصال بالغرب لم تهين وظلت قوية مشتدة . وأثرت تأثيرا كبيرا ومباشرا حتى عاد سعيد إلى فتح المدارس مرة أخرى وشهدت ازدهاراً قويا في عهد اسماعيل عندما تولى سنة ١٨٦٣ . وكان بمصر وقتها مدرسة ابتدائية واحدة وأخرى حربية وثالثة طبية ورابعة للصيدلة . ولكن إسماعيل أعاد للبعثات أهميتها وأخذت تتسع حتى أصبحت تشكل عمدا أساسية من عمد الفكر والثقافة المصرية في هذا العهد . حتى أن عدد أعضاء واحد من هذه البعثات وصل إلى اثنين وسبعين ومائة ، وهو لاشك عدد ضخم بالنسبة لما كانت عليه مصر في هذا العهد من الناحية الثقافية .

ولاهتمام إسماعيل بالتعليم افتتح مدرسة الحقوق ودار العلوم بالإضافة للهندسة والطب . وكان لعلى مبارك دور في إنشاء دار العلوم سنة ١٨٧١ . وافتتح مدرسة السيوفية للبنات التي تعد أول مدرسة من نوعها في تاريخ مصر أسستها السيدة (جشم آفت هانم) ثالثة زوجات إسماعيل سنة ١٨٧٣ . وزاد عدد المدارس الابتدائية حتى بلغت أربعين مدرسة وزادت المدارس الثانوية بإنشاء مدرسة رأس التين سنة ١٨٧٠ وزودها بالكتب في مختلف الآداب والعلوم والفنون ، ولم يكتف بالكتب العربية بل ضم إليها طائفة كبيرة من كتب اللغات الغربية وحدد للدار أوقاتا في الصباح والمساء يغترو ويروح إليها الشعب للقراءة والاطلاع ، ووضع نظاما خاصا لاستعارة الكتب خارجها ، وبذلك أنشأ أول جامعة كبرى للثقافة والاطلاع .

ومع بداية حكم توفيق سنة ١٨٨٠ بدأ التدخل الأجنبي لمصر ، وكان إسماعيل قد أرق الميزانية المصرية بالديون الفرنسية والانجليزية ، مما ساعد على هذا التدخل ومهد له بقصد منه أو بغير قصد ، وكان هناك سبب آخر وهو محاولة إنجلترا السيطرة على عنق الزجاجة الذي يربط الشرق بالغرب بعد هذا الطريق الطويل عند رأس الرجاء الصالح . مما جعل مصر محط أنظار المستعمرين لهذا القرن ، ومما كان له آثار بعيدة على السياسة المصرية الداخلية والخارجية ، فقد أخذت الحياة المصرية والأوربية تتداخل ووجد على مصر كثير من الغربيين ،

ورحل عن مصر كثير من أهلها ، للتريض من ناحية ، أو طلبا للعلم من ناحية أخرى . فتشابتكت المصالح والأغراض ، وصار للمصريين أمور خارج مصر ، وللأوروبيين أمور داخلها .

ولعل أهم ما يميز تلك الفترة ، ظهور الوعي القومي ، كنتيجة مباشرة للتدخل الأوربي الذي نبه أذهان المثقفين ورجال الدين ، وأظهر الاحساس الكامن بالوطن وبالتراث العربى والاسلامى على وجه الخصوص . ولقد ساعدت الصحافة على ازدهار هذا التيار ، واشتداده فى مواجهة الفكر الغربى الوافد الذى لم يكن يصلح كله للأخذ به ، والتأثر بمناحيه ومناهجه ، حتى بداية القرن العشرين الذى شهد استقرار العديد من المجالات الفكرية والثقافية .

ولقد عرفت مصر المطابع كما أسلفنا مع أول مطبعة جاءت مع الحملة الفرنسية ، وكان نابليون قد زود حملته بها مزودة بحروف فرنسية وعربية ويونانية وجاء معه بطابع فرنسى يدعى « مارك أوريل » ظل يدير مطابع الحملة حتى رحلت عن مصر . وبقيت بدون مطابع حتى سنة ١٨١٩ عندما أنشأ محمد على مطبعة بولاق التى ولى أمرها شاب يدعى « نقولا مسابكى » كان قد بعث به إلى إيطاليا لدراسة الفنون المطبعية ولم تكن هى المطبعة الوحيدة فى هذه الفترة ما بين سنة ١٨١٩ ، وسنة ١٨٤١ ، فقد كانت هناك عدة مطابع صغيرة منها مطبعة مدرسة الطب بأبى زعبل ومطبعة الطوبجية بطرة ومطبعة ديوان الجهادية ومطبعة ديوان الخديوى ، ومطبعة القلعة ، ومطبعة رأس التين بالإسكندرية ، ومطبعة مكتبة الموسيقى ومطبعة جريدة كريد ، وقد كانت تحت إشراف الحكومة وتعتمد عليها اعتمادا كبيرا . وقد شهدت مطبعة بولاق فترة ركود ، ظلت ملازمة لها إلى ما بعد سنة ١٨٦٣ . فقد تعطلت من يوليو سنة ١٨٦١ حتى أغسطس سنة ١٨٦٢ . حتى أهداها سعيد باشا إلى عبد الرحمن رشدى بك ، فاستعان بأحد الطابعين الفرنسيين فى تجديدها وعندما تولى إسماعيل الحكم اشتراها ثانية من صاحبها سنة ١٨٦٥ ، وجلب لها محركا بخاريا ، وهو أول محرك بخارى يستخدم فى مطبعة مصرية ومما هو جدير بالذكر أن مطبوعات بولاق قد استحوطت الميدالية الفضية فى معرض باريس الذى أقيم سنة ١٨٦٧ .

ومن أهم المطابع التى أنشئت بعد ذلك مطبعة ديوان المدارس سنة ١٨٦٨ ، ومطبعة أركان حرب الجهادية بالقلعة سنة ١٨٧٢ ، ومطبعة الداخلية سنة ١٨٨٢ . هأنشأ نجيب مترى

مطبعة المعارف ومكتبتها سنة ١٨٩٠ ومن إحصائية عن عدد المطابع سنة ١٩٠٩ أنها بلغت في القاهرة وحدها اثنين وسبعين مطبعة وفي الاسكندرية ٤٦ واثنين بأسسيوط وواحدة بكل من بنها وبني سويف وبمنهور والفيوم والمنيا وميت غمر والسويس ، وأربعة في كل من المنصورة وطنطا ويورسعيد واثنين في الزقازيق ، وكانت قد تأسست في هذه الفترة جريدة مصر سنة ١٨٩٧ ، ومطبعة جريدة اللواء سنة ١٩٠٠ . وقد استورد لها مصطفى كامل روتاتيف تطبع في الساعة الواحدة ١٢ ألف نسخة كما استورد لها ألتى لينوتيب ، وكانت مطبعة اللواء أكبر مطبعة مصرية في سنة ١٩١٠ . وتعد الصحافة من أهم أسس النهضة الفكرية الحديثة . بل لقد كانت في فترة من فترات التاريخ الحديث المنبر الوحيد الذي يمكن للكاتب من خلاله أن يعبر عن رأيه . وكان نابليون قد أنشأ صحيفتين باللغة الفرنسية هما أول ماعهد المصريون من صحف : أولاهما العشار المصري La decade Egyptienne والثانية بريد مصر La courier de L'Egypte وكانت الأخيرة هي الجريدة الرسمية للحملة الفرنسية ، ولكنهما لم تستمرا طويلا . فكان إنقضاء الحملة نهاية لهما . ومما يقال أن نابليون عند حضوره لمصر طبع من منشوره الأول حوالى ألفى نسخة وصار توزيعها على المصريين ، مما دفعه ولاشك إلى التفكير في إنشاء هاتين الجريدتين .

وكان « جرنال الخديو » أول جريدة تصدر بعد خروج الحملة الفرنسية من مصر في عهد محمد على سنة ١٨٢٢ ، وكان يطبع في مطبعة القلعة ، وكان يصدر عن ديوان الخديوى وكان ديوان الخديوى المركزى هذا يتلقى التقارير والأخبار من دواوين مماثلة من المدن الكبرى ، وكان يرأس هذه الدواوين ناظران للتقارير ، أحدهما جرنال ناظرى للوجه البخرى ، وجرنال ناظرى للوجه القبلى . وتحول هذا الجرنال سنة ١٨٢٨ إلى « الوقائع المصرية » التى تصدر حتى اليوم ، وكانت في أول صدورها باللغتين العربية والتركية . وفي عصر إسماعيل تضافرت القوى مع نظارة المعارف لإخراج « روضة المدارس » سنة ١٨٧٠ . وأشرف عليها رفاعة الطهطاوى . وكان بجانبها « اليعسوب » سنة ١٨٦٥ ، وهى مجلة طبية أصدرها محمد البقلى وإبراهيم الدسوقي . وفى عصر إسماعيل كذلك ، وعندما تضاربت الاتجاهات ، وظهرت القوة السياسية المعارضة ، ظهرت لها صحافتها المؤيدة مثل « وادى النيل » لعبد الله أبى السعود ، و« نزهة الأفكار » لمحمد عثمان جلال وإبراهيم المويحلى ، و« التنكيك والتبكيك » سنة ١٨٨١ ، وأختها « الطائف »

لعبد الله النديم ، ومن قبلها « أبو نظارة » سنة ١٨٧٧ ليعقوب صروف ، وفي هذه الفترة كانت أعداد من السوريين واللبنانيين قد جاءت مصر مهاجرة ، فساهمت مساهمة فعالة في حركتها الصحفية ، فأنشأ أنيب اسحاق جريدته « مصر » سنة ١٨٧٧ ، وكذلك أنشئت « الأهرام » سنة ١٨٧٥ ، « والمقطم » سنة ١٨٨٩ ، « والمؤيد » للشيخ على يوسف سنة ١٨٨٩ و « الأستاذ » لعبد الله النديم سنة ١٨٠٢ ، و « اللواء » لمصطفى كامل سنة ١٩٠٠ ، و « الجريدة » للطفى السيد سنة ١٩٠٨ وكانت لسان حال حزب الأمة ، و « الشعب » لأمين الرافعي سنة ١٩١١ .

ولاجدال في أن تطور فن الصحافة على هذا النحو على مدى عقدين أو ثلاثة ، قد ساهم مساهمة كبيرة في تطوير فنون القول المختلفة بشكل أو بآخر ، وساهم أيضا في خلق الجمهور المناسب الذي بدا أكثر تفتحا ، وأكثر استعداداً للتجاوب مع مجالات الفكر والثقافة المختلفة ، وساهم من ناحية ثالثة على تكوين أجيال من الكتاب ، وجدوا الفرصة أمامهم متاحة كي يعبروا عن وجهات نظرهم ومشاعرهم وأفكارهم ولابدال في أن جمهور المتلقين كان قد بدأ مزاجه يتحول بعيدا عن خرافات عصر المماليك ، بعد ظهور طبقة من المتعلمين والمثقفين والمهاجرين ، بدأوا يؤثرون في الحياة العامة ، ويوجهون التيارات المختلفة على نحو ما .

والذي يلفت النظر أيضا أن تطور فن الصحافة قد واكب تطور المزاج الفكري للعصر . إن لم يكن قد ساهم في صنعه . فبعد أن كانت الصحيفة تنشأ بهدف « توصيل » أوامر « الامبراطور » أو « الخديوي » إلى الجماهير . أصبحت الصحيفة تؤدي دورا مختلفا تماما . إن لم يكن على النقيض ، أي تتولى « توصيل » مشاعر وآراء الجماهير لا إلى الجماهير وحدها ولكن إلى « الحكام » . وتطور دورها من زاوية أخرى لتقدم فكرا جديدا وتخوض معارك من أجل التفسير ، ومن أجل تثبيت دعائم أفكار جديدة ، ولقد كان « للهلل » و « المقطف » دور رائد في هذا المجال .

وإذا كان الأدب بصفة عامة والشعر على وجه الخصوص قد شهد تطورا على نحو ما قبل بداية القرن العشرين . فإن الصحافة كانت أحد عوامل كثيرة أسهمت في هذا التطور ، وساعدت على خروجه عن نطاق ما كان شائعا في فترة من فترات الركود في الفكر الحديث . ولاشك أنه في الفترة التي تقع بين شعر عبد الله الشبراوي المغرم بحساب الجمل والمحسنات وبين ظهور أول ديوان لأحد أعلام مدرسة الديوان وهو « ضوء الفجر » لعبد الرحمن شكرى سنة

١٩٠٩ ، مر الشعر العربي الحديث في مصر بمراحل كانت جميعا تمثل انتقالة عسيرة الخطو على درب محفوظ بالمخاطر ، وطيد الصلات بجانب شاته من التراث . يحاول التخلص جاهدا ليواكب الانتقالات المتطورة في مجالات الفكر الحديث المختلفة . فلانكاد نمضى في النصف الثانى من القرن التاسع عشر حتى نشهد حركة من حركات التطور الأولى ، تظهر عندما يتولى إسماعيل الحكم وتخرج النزعة القومية إلى الوجود ، ويحس الفرد بذاته وحرية في التعبير والمطاء ، وتعود بعض البعثات حاملة فكريا جد مختلف ، وينشط رفاعة وتلاميذه في ميادين التعريف بالثقافة والفكر الغربى فيقدمون معانى جديدة حول الدستور ونظام الحكم فى «تخليص الإبريز» وغيره ، وهم لا يقدمون على ذلك إلا من واقع الاحساس الشديد بخصوبة التربة المصرية الفكرية ، وتعطشها لزرع جديد يأخذ فى النمو والازدهار تسانده خلفية ثرة من التراث . فاقترن الجديد بالقديم ، وأعيد النظر إلى الموروث من الفكر العربى جنبا إلى جنب مع المنقول من الغربى . ومن هذا الالتقاء عرفنا البارودى وإسماعيل صبرى وخليل مطران ثم شوقى وحافظ . وغيرهم وهم المحاولات الجديدة ، والمستتيرة على درجات متفاوتة . والتي مهدت لظهور مدارس جديدة فى أسسها ومفهومها للشعر ووظيفته كمدرسة الديوان وأبولو والمهجر .

ولاشك أن تكون طبقة جديدة فى المجتمع المصرى ، قد ساهم فى نشوء الحركة المسرحية وازدهارها ، فمما لاشك فيه أن جالية أجنبية كانت قد بدأت فى التكون والاتساع متكئة على النازحين من نول البحر المتوسط ، أو من نول الشام (لبنان وسوريا وفلسطين) ، وأن عددا من المثقفين العائدين من بعثات فى الخارج قد بدأوا فى توطيد صلاتهم على نحو ما بهذه الجاليات ، إما بحكم العمل المشترك ، أو بحكم الانتماء الفكرى الجديد .

وكانت الجالية الفرنسية قد شجعت مسرحها على إقامة الحفلات الموسيقية وقاعات التمثيل ، ومنها النادي الصغير الذى يعرف باسم تيفولى Tivoli (٢) ومرسح الجمهورية والفنون الذى شيده الجنرال مينو (٣) ، والدار التى أقامها جيفال أحد الجنود القدامى فى الحرس الخاص سنة ١٧٩٨ فى حى الأزيكية (٤) . وقد قدم المسرح الأودى فى عهد محمد على عددا من المسرحيات مثل « المحامى بتلان » L'Avocat Patelin والنهم المفلس Le gastronome

(٢) المسرحية : د. محمد يوسف نجم ص ١٨

(٣) نفس المصدر : ص ١٩ .

(٤) Studies in the Arab theatre and Cinema, Iandau, P. 65

sans argent سنة ١٨٢٩^(٥) وفى هذه الأثناء كان مسرح القاهرة Teatro del Cairo قد أنشئ . ونتيجة لزيادة عدد المسارح أنشئ نظام خاص أو قانون للمسرح ، ينظم بعض شئون الحفاظ على أمن وكرامة الممثلين ، طابع المسرح وهرمته .

وقد اشتهرت فى عهد سعيد باشا صالته المسرحية التى أقيمت فى كوخ خشبي فى أحد أزقة الأزيكية^(٦) وفى سنة ١٨٦٨ أقيم مسرح الكوميدي Theatre de la Comedie مكان الكوخ إلى أن أقيمت دار الأوبرا الخديوية سنة ١٨٦٩ Theatre Khedivial de L'opera.

ومع ذلك فقد كان الشعب المصرى يفضل مسرحه الخاص فى خيال الظل وصندوق الدنيا ، حتى أسس يعقوب صنوع مسرحه وسط حديقة الأزيكية سنة ١٨٧٠ . وكان قد أرسل فى بعثة إلى إيطاليا على نفقة الأمير أحمد يكن الذى كان أبوه مستشارا له^(٧) أشبع فيها نهمه للدرس والتحصيل ، فدرس المسرح الأوربي بعامة ومسرح جولونى Golodoni وموليير Moléire وشريدان Sheridan فى لغاتهم الأصلية . وتقدم للمسرح العربى باثنتين وثلاثين مسرحية تذكر منها « غنور مصر » وهى من أوائل مسرحياته التى مثلت أمام الجمهور ، و« غزوة رأس تور » و« زبيدة » وغيرها من المسرحيات إلى جانب مترجماته : البخيل وطرطوف لموليير والتى لم يصلنا منها غير مسرحية واحدة « مولير مصر ومايقاسيه » .

ولأن مسرح يعقوب صنوع مسرح اجتماعى بحث ، يعرض للمشاكل الاجتماعية وعيوب الهيئة الاجتماعية فى مصر ، فقد تعرض للإغلاق سنة ١٨٧٢ فى عهد إسماعيل . وإلى أن وفد سليم خليل النقاش سنة ١٨٧٦ على مصر ، ظل المسرح المصرى مغلقا أبوابه طيلة هذه السنوات الأربع ، ولم يكن لأحد أن يجرؤ على فتحه أو على إنشاء مسرح جديد بعد إغلاق مسرح صنوع بأمر من الخديوى^(٨) .

ومنذ ذلك الحين تشهد مصر نهضة مسرحية واسعة ، سواء على أيدي السوريين واللبنانيين الوافدين على مصر فى تلك الفترة . أو على أيدي المصريين الذين تلقوا هذا الفن على يد أساتذة المسرح آنذاك . لقد شهدت مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦ ، ١٨٧٧ فى

(٥) المسرحية : د . محمد يوسف نجم ص ٢٠ .

(٦) نفس المصدر : ص ٢٥ .

(٧) Studies in the arab theatre and Cinema , Landau, P. 52.

(٨) المسرح : د . محمد منور ص ٣٢ ومابعدها

مسرحياتها « أبو الحسن المغفل » و « هارون الرشيد » و « صنع الجميل » . وفرقة سليمان القرداحى ما بين ١٨٨٢ و ١٩٠٩ الذى كان أحد أعضاء فرقة يوسف خياط الذى خلف سليم النقاش على فرقته سنة ١٨٧٧ (٩)

ومع فرقة القرداحى هذه ظهر الشيخ سلامة حجازى الذى استقل وكون له فرقة خاصة فيما بعد بين سنة ١٩٠٥ وسنة ١٩١٤ .

ومما هو جدير بالذكر أن عددا من الفرق الصغيرة قد كونها مجموعات من الشباب كسليمان الحداد وميخائيل جرجس وعلى حمدى وإبراهيم حجازى ودادود سليمان ورشيد لطيف ونقولا مصابنى وجورج طنوس وعزيز عيد . مما أدى إلى ازدهار حركة الترجمة والتأليف للمسرح العربى ، فقد ترجم الكثير من مسرحيات موليير وكورنى ورأسين من الفرنسية ، وشكسبير وبرنارد شو من الانجليزية . بل لقد شهد مسرح موليير ثلاثة أنواع من الترجمة والتعريب والتمصير ، فترجم محمد مسعود سنة ١٨٨٩ الجاهل المتطبيب *Le médecin malgré lui* ثم عربها نجيب الحداد تحت اسم « الطبيب المقصوب » وكذلك ترجمها إبراهيم صقيلى تحت نفس الاسم . وقام محمد عثمان جلال بتمصير أربع من مسرحيات موليير ونشرها فى كتاب واحد تحت اسم « الأربع روايات من نخب التيارات » والروايات الأربع هى « الشيخ متلوف » و « النساء العالمات » و « مدرسة الأزواج » و « مدرسة النساء » ومن أشهر روايات شكسبير التى ترجمت فى هذه الفترة « روميرو وچواييت » ترجمة نجيب الحداد تحت اسم « شهداء الفرام » ، و « ماكبث » ترجمة محمد عفت ، و « هاملت » لطانيوس عبده أيضا ، و « عطيل » لمطران وغيرها .

ولقد ظهر فى خلال هذه الفترة كذلك مجموعة من الروايات المؤلفة المستوحاة من تاريخ العرب القديم حينما « كالمعتد بن عباد » لإبراهيم رمزى ، و « على بك أو فيما هى دولة المماليك لأحمد شوقى . و « فتح الأندلس » لمصطفى كامل ، أو من تأريخ الشرق الإسلامى الحديث « كمقاتل مصر أحمد عرابى » لمحمد العبادى ، و « أبطال الحرية » لأنطون الجميل ، أو من تاريخ العام « ككليوباترة » لاسكندر فرح ، أو من قصص ألف ليلة وليلة « كئبى الحسن المغفل » لمارون النقاش ، و قصص أحمد أبو خليل القبانى الكثيرة كعفيفة وعنيزة والأمير محمود نجل شاه العجم وغيرها (١٠) .

(٩) Studies in the arab theatre and Cinema , Landau, P. 65.

(١٠) اعتمدنا فى هذه المعلومات على دراسة الدكتور / محمد يوسف نجم عن المسرح العربى . وكذلك الدكتور / محمد مندور عن « المسرح » وقد أشرنا لمواطن الاستشهاد كل فى مكانه .

بداية حركة الترجمة :

تعد منشورات نابليون للشعب المصري والتي طبع من أولها حوالى أربعة آلاف نسخة^(١١) إورد الجبرتي فى تاريخه نصها ، أول محاولة للترجمة يعرفها القارىء فى مصر فى العصر الحديث . ويبدو أن مشكلة المترجم الحائق كانت من المشاكل التى واجهت نابليون فى هذه الفترة^(١٢) والمقصود به المترجم الذى يعرف اللسانين العربى والفرنسى . غير أن مهمة هؤلاء المترجمين - وقد وجدوا - كانت تقتصر على ترجمة الأوامر والمنشورات التى يريد بوناپرت إبلاغها للمصريين . ليكونوا الوسطاء فى نقل الحديث بين الحكام من ناحية والحكومين من ناحية أخرى .

وقد طبع من الكتاب الذى جمع فيه كل مايتعلق بمحاكمة المتهمين بقتل كبير خمسمائة نسخة من كل لغة من اللغات المترجم إليها الفرنسية والتركية والعربية ، وقد جاء فى النص العربى لعنوانه « مجمع التحريرات المتعلقة بما جرى بأعلام ومحاكمة سليمان الحلبي قاتل صارى عسكر العام كلهير » وقد جاء فى أسفل الصفحة « بمصر القاهرة بمطبعة الجمهور الفرنساوى فى سنة ٨ من إقامة الجمهور » . ويعتبر هذا الكتاب أول كتاب مترجم فى اللغة العربية فى مصر العصر الحديث^(١٣) ..

وكانت الحملة الفرنسية مع هذا تضم مجموعة من المترجمين الرسميين أمثال المستشرق فانتور Jean Michael Venture De Paradis وجوبير Louis Amedée Jaubert وبيليت وراسفس وبانهوش ولوماكا ورينو ، إلى جانب مجموعة من المترجمين الشرقيين أمثال إليوس بقطر والأب روفائيل دى موناكيس . وكانوا جميعا أعضاء بالمجمع العلمى المصرى الذى أنشأه نابليون فترة وجوده بها ، إلا أن مهمتهم كانت النقل من العربية إلى الفرنسية وليس العكس فيما عدا ترجمة الأب روفائيل زاخو لكتاب رسالة فى مرض الجدرى تأليف ديجينيت كبير أطباء الحملة ، طبع باللغتين الفرنسية والعربية فى ٤٣

(١١) تاريخ الترجمة فى مصر فى عهد الحملة الفرنسية : ص ٣٣ .

(١٢) حركة الترجمة بمصر : جاك تاجر : ص ٢ .

(١٣) تاريخ الترجمة فى مصر فى عهد الحملة الفرنسية : ص ٤١ .

صفحة في يناير سنة ١٨٠٠ وأعيد طبعه في نفس السنة في ديسمبر (١٤) .

وفي عصر محمد علي نشهد احتفالا كبيرا بحركة الترجمة التي يرجع السبب المباشر لها لرغبة محمد علي تأسيس دولة حديثة تعتمد على الترجمة وتزويد المدارس المتوسطة والعالية بما يلزمها من مؤلفات ومناهج دراسية ، بالإضافة إلى وضع الكتب الحديثة أمام الجيش في مختلف فروعها المختلفة . وقد أدى اهتمامه إلى ازدهار مجالات مختلفة كما سبق أن أوضحنا عملت جميعا متشابكة على ازدهار حركة الترجمة على وجه الخصوص . ومما يؤثر عن الاتجاهات الثقافية في هذه الفترة أن أحد الملوك أهدى إلى والي مصر كتابا في علم الجغرافيا مجلدا بتجليد فاخر فاستدعى الباشا كبير مترجميه وسأله « كم تحتاج من الوقت لترجمة هذا المؤلف » فأجابته المترجم « ثلاثة أشهر تقريبا » فأحضر محمد علي باشا سيفه وقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام وزعها على ثلاثة مترجمين وذلك لإنجاز العمل في شهر واحد (١٥) .

وفي سنة ١٨٣٦ كان علي والي مصر أن ينشئ مدرسة للترجمة من اللسان الفرنسي للسان العربي نظرا لأهمية ذلك ، فأنشئت مدرسة الأكسن ، وكان الغرض من تأسيسها تخريج مترجمين لخدمة المصالح والمدارس الحكومية ، وقد اتجهت الحكومة فيها منذ إنشائها إلى أن تكون من خريجياتها قلما للترجمة يقوم على ترجمة الكتب اللازمة لمدارس الحكومة ومصالحها . وكانت مدة الدراسة في هذه المدرسة خمس سنوات قد تزايد إلى ست عمادها اللغة الفرنسية في السنوات الخمس إلى جانب اللغات العربية والتركية وبعض الحساب والهندسة . وفي سنة ١٨٣٩ تخرج أول فريق من تلاميذ هذه المدرسة التي أسندت إدارتها لرفاعة الطهطاوي ، وأسند إليه قلم الترجمة في أوائل سنة ١٨٤١ . وإلى جانب هؤلاء كانت هناك مجموعة من المستشرقين الذين رغبوا في دراسة اللغة العربية والتبحر فيها والترجمة إليها ، كان من بينهم المستشرق شيرفيل Asselin de Cherfille ، الذي أتقن أيضا اللغات الآشورية ولغات النوبة وسنار وكذلك العربية . وله فيها دليل المخطوطات . وقد تطلب منه جهدا كبيرا بالنظر إلى حالته وحالة المكتبات وقتئذ . ومن المستشرقين إدوارد ولیم لین ، ويارون دي كريمير ، وساعون مونك ومولر وغيرهم وقد اشتهروا جميعا بدراساتهم وترجماتهم للكثير من الكتب العربية إلى لغاتهم .

(١٤) تاريخ الترجمة : ص ٨٢ .

(١٥) حركة الترجمة : جاك تاجر ص ١٦ .

وكان رفاعة رافع الطهطاوى من أهم مترجمى هذه الفترة . وكان قد أتقن اللغة الفرنسية فعهد إليه بالإضافة إلى الترجمة تدريس اللغة الفرنسية فى مدرسة الطب بأبى زعبل . ومن أهم أعماله « نبذة فى تاريخ الاسكندر الأكبر » و « كتاب المعلم فرارى فى المعادن النافعة لتدبير المعاش » و « مقدمة جغرافية طبيعية » و « قطعة من عمليات الضبط » و « نبذة فى علم سياسة الصحة » ، وكانت ترجماته المتنوعة فى مجالات التاريخ والجغرافيا والعلوم العسكرية والصحية مساهمة فعالة فى إمداد المدارس المنشأة حديثا بالكتب الدراسية المطلوبة وإمداد الجيش بما يحتاجه منها .

ومن مترجمى هذه الفترة يوسف فرعون ويبدو أنه كان متخصصا فى ترجمة الكتب الطبية، فله « التوضيح لألفاظ التشريح البيطرى » و « رسالة فى علم البيطارية » ، وغيرهما . وكانت مدرسة الألسن فى هذا الوقت قد أخرجت الدفعة تلو الأخرى من طلبتها الذين تفرغوا لأعمال الترجمة من ناحية والتأليف من ناحية أخرى ، وكان من أشهرهم يوحنا عنجورى ومحمد عصمت ومحمد بيومى ومحمد عبدالفتاح ومحمد هيبه وأوغست سكاكينى وغيرهم . ويبدو أن كلا منهم كان يختار التخصص فى مجال من مجالات العلوم المختلفة . فنجد محمد عصمت ومحمد بيومى يتخصصان فى ترجمة كتب الهندسة وحساب المثلثات والجبر ، ونجد محمد هيبه وأوغست سكاكينى وأحمد حسن الرشيدى يتخصصون فى ترجمة كتب الطب . بل يبدو أنه كان يوجد نوع من التخصص الدقيق فى فروع العلم الواحد ، فنجد مترجما كيوسف فرعون يتخصص فى فرع من فروع الطب فيترجم الكثير من المؤلفات فى مجال الطب البيطرى تصل إلى ستة عشر مترجما .

وفى الحقيقة فإن تاريخ الفكر المصرى الحديث لم يشهد حركة من حركات الترجمة مثل تلك التى شهدها خلال الفترة بين سنة ١٨٠٥ و ١٨٤٨ بالمقارنة بطبيعة العصر ، ومزاجه الفكرى . وهى فترة حكم محمد على وإبراهيم . على غير ما حدث بعد ذلك فى عهدى عباس وسعيد بين سنة ١٨٤٨ و ١٨٥٦ فترة حكم عباس الأول ، وبين سنة ١٨٥٦ وسنة ١٨٦٣ فترة حكم سعيد . وفى خلال هذه الفترة أغلقت مدرسة الألسن بعد خمسة وعشرين عاما من العمل المتواصل . وأدخلت تعديلات كثيرة على قلم الترجمة الذى أنشأه محمد على وألحقه بمدرسة الألسن ، وكانت هذه الفترة من حكم عباس فترة ركود تام ، حتى أن رفاعة الطهطاوى الذى أخرج عشرات الكتب فى

الفترة السابقة نجده لا يترجم أكثر من كتاب واحد خلال فترة حكم عباس ، وكان هو نفس الحال في عصر سعيد فيما عدا نشاط محدود في حركة الترجمة الديوانية اقتضتها الحال عندما ألغيت اللغة التركية من الاستعمال في القضايا ، وكذلك عندما أنشأت الأتلام الأفرنجية في الدواوين لترجمة المكاتبات الواردة من قناصل النول والخاصة بشئون القضايا . ففي خلال هذه الفترة لا تخرج المطابع شيئا يذكر ^(١٦) إلى أن يتولى إسماعيل باشا الحكم فتبدأ صلات مصر بالفكر الغربى تتضح من جديد وتشتد حركة الترجمة وتنوع اتجاهاتها وتفسح المجالات والجرائد التى كانت قد بدأت تشق طريقها صنفاتها لتنويعات فى المترجمات عن آداب وفكر العالم المختلف .

ويتضح من هذه العجالة عن بداية حركة الترجمة فى الفكر المصرى الحديث ارتباطها الوثيق بعاملين ، ساعدا مساعدة أساسية فى نشأتها وازدهارها وتطورها فيما بعد : أما العامل الأول فهو الاتصال بالغرب الذى مهدت له الحملة الفرنسية والتي لم تأت حملة عسكرية فحسب ، بل كانت حملة علمية فكرية على نحو ما أسفرت عن فض ستر النعاس ، وإزاحة خمر غطت على خمير الفكر المصرى الحديث . وأما العامل الثانى فكان فى طموح محمد على الشديدي لإقامة دولة حديثة فى مصر تعتمد على العلم وآخر ما وصل إليه فى الغرب . وكان من نتيجة هذا العامل الثانى تنمية بذور نتجت عن الاتصال بالغرب ، وتمهيدتها بالرعاية والعناية حتى ثبتت أقدامها فى التربة المصرية ، وأصبح من المحال وقف تيار الثقافة المندفع نحو الشرق عبر القنوات التى شقتها مجالات الاتصال بالغرب المختلفة . وما يظهر شغف محمد على الشديدي بالفكر الغربى ما ذكره جاك تاجر من أن محمد على « أرسل إلى سلحدار إبراهيم باشا المقيم فى لندن كتابا بتاريخ ١٩ ربيع الثانى سنة ١٢٤٣ هـ جاء فيه : " قد بلغنا أنه يوجد كتاب مطبوع باللغة الأنجليزية يبين مبلغ مصروفات كل سفينة حكومية أنشأتها الدولة الأنجليزية ، وكذلك توجد كتب مطبوعة مؤلفة ، على طراز سهل يشتااق صغار الأطفال إلى قراعتها فعلى ذلك قد اقتضت إرادتنا جلب هذا الكتاب المطبوع ليحصل الإطلاع على مقدار المبالغ المصروفة لأنشاء السفن ومشترى الكتب أيضا وإرسالها إلى طرفنا فيلزم شراؤها بمعرفتكم وترجمتها إلى

(١٦) حركة الترجمة : ص ٧٨ .

اللغة التركية ثم إرسالها مع الأصول المطبوعة » (١٧) .

* * *

حركة الترجمة الأدبية :

كان من الطبيعي أن تتجه حركة الترجمة في مصر إلى الأدب ، وهي نتيجة طبيعية لازدهار الصحافة والطباعة والمسرح . بعد اضطلاع يعقوب صنوع بعقب تقديم مسرح مصرى كان فى حاجة ماسة للعديد من المسرحيات الصالحة لتقديمها للجمهور . وهو ما لم يكن متوفرا فى التأليف العربى فأتجهت الأنظار إلى عيون الآداب الغربية ساهم فى تقديمها للقارئ العربى عدد من الواقفين اللبانيين والسوريين فى أوائل عهد الاحتلال وما قبله بقليل (١٨) . وكان صنوع قد ترجم البخيل وطرطوف موليير وكانت وفود من اللبنانيين والسوريين هاجروا لمصر هربا من ظروف سياسية أو إجتماعية قد تولت حركة الترجمة أساسا من الأدب الانجيزى (١٩) : ومالبثوا ان عملوا معنا فى نهضتنا الأدبية ، وكانوا قد سبقونا إلى العناية بالآداب الغربية فى عقر ديارهم ، ومرجع ذلك إلى البعثات الدينية التى علمتهم ، فإنها لم تكن تعنى مثل محمد على بنقل العلم إلى سوريا ولبنان ، بل كادت تقصر عنايتها على الحياة الأدبية الغربية . ومن ثم كان اتصال هؤلاء المهاجرين بتلك الآداب أقوى من اتصال المصريين فى هذه الحقبة من الزمن ، فهم سبقونا إلى الاتصال المنظم بالأدب الغربى ، ولم يهتموا مثنا أولا بالعلم . وإنما اهتموا به فى زمن متأخر وبعد تأسيس الجامعة الأمريكية عندهم ، وقد نهضوا بالصحافة خير نهوض ، وحمل الينا سليم النقاش وغيره ماعرفو من فن التمثيل الأوربى فدعموا بذلك اتجاهنا نحو الآداب الأوربية (٢٠) .

ومن أهم ما ترجم فى هذه الفترة ما قام به نجيب حداد الذى كان من رواد المترجمين للمسرحيات الانجليزية ، فترجم رواية « صلاح الدين » لوالتر سكوت ، ورواية « السيد » Cid

(١٧) نفس المصدر : ص ١٧ .

(١٨) حركة الترجمة الأدبية من الانجليزية بين سنة ١٨٨٢ وسنة ١٩٢٥ ، مخطوط مكتورة لطيفة الزيات ص ١٨ مكتبة جامعة القاهرة . رسالة دكتوراه .

(١٩) نفس المصدر ص ١٨ .

(٢٠) الأدب العربى المعاصر : د. شوقي خفيف ص ٢٥ .

من مؤلفات كورنى Cornéille عن الفرنسية وسماها « غرام وانتقام » ورواية « حمدان » عن رواية فكتور هوجو الشهيرة « هرمانى » Hernani ، و« البخيل » لموليير ، وشهداء الغرام عن رواية شكسبير روميرو ووليت والفرسان الثلاثة لاسكندر ديماس .

وفى نفس الوقت كان جورجى زيدان يقوم بترجمة الكثير من الكتب القيمة ، نشرها فى الصحف والمجلات (٢١) وعلى هذا الطريق سار نجيب فرغور فترجم البؤساء لفكتور هوجو ، ونسيب بدر الذى ترجم « بوليس لندن » لأثر كونان دويل سنة ١٩٠٠ .

وكانت طبيعة العصر فى مصر - بعد التقدم فى مجالات الفكر المختلفة - تشجع الترجمة ، وتحت على نقل الأدب الغربى ليطلع عليه القارئ العربى . وفى مقدمة محمد عفت لرواية زوينة البحر The Tempst لشكسبير « هذه الرواية ترجمتها إلى اللغة العربية من اللغة الانجليزية بمساعدة اللغة الفرنسية مؤلفها شاعر الانجليز الأواحد شكسبير الشهير ، وكان ذلك منذ خمسة عشرة سنة وأطلعت عليها وقرأتها المرحوم الأستاذ الشيخ محمد عبده غفر الله له فحثنى على طبعها ، ولم يكن ذلك لفصاحتها وبلاغتها فى لغتنا العربية ، بل كان ذاك تنشيطا لى على مزاوله الترجمة والأخذ بأسباب الاجتهاد فى المطالعة والنقل عن مشاهير الرجال وفحول الأدباء (٢٢) .

ولقد شجع هذا الاجتهاد فى الترجمة ، النشاط المسرحى الواسع الذى شهدته مصر قرب نهاية القرن التاسع عشر ، مع قلة المؤلف من مسرحيات عربية ، بل لقد كان نادرا ماتقوم فرقة بتمثيل مسرحية مؤلفة . وفى رواية « الرجاء بعد اليأس » التى ترجمها نجيب الحداد وطبعت سنة ١٩٠٢ نبذة « مثلت أول مرة فى مرسح زيزينيا بالاسكندرية فى ١٦ نيسان سنة ١٨٩٠ ، ٢٦ شعبان سنة ١٣٠٧ هـ » . وقد كان الوعى كاملا بضرورة نقل الأدب الغربى إعمالا لمسيرة النهضة الأدبية والفنية عامة . وكانت المقدمات التى يكتبها المترجمون لأعمالهم دليلا كبيرا على مدى اقتناعهم بمدى أهمية حركة الترجمة فى إثراء العطاء الأدبى الحديث . وفى مقدمة ترجمة عبد الملك إبراهيم واسكندر جرجس عبد الملك لرواية « مكبث » لشكسبير « إذا قيل

(٢١) حركة الترجمة بمصر : جاك تاجر ص ١٢٩ .

(٢٢) زوينة البحر : محمد عفت طبعة المطبعة العمومية سنة ١٩٠٩ (المقدمة) .

أى الأمرين أفيد للنهضة الروائية فى مصر إعتداد الكتاب المصريين على أقلامهم فى تأليف الروايات وإنشائها ، أو انتخااب المفيد من الروايات الغربية وترجمتها فإن فضل واحد من المصريين أول الأمرين لم ينصف نفسه ولاأنصف بلاده ، ذلك لأن معظم الذين يحيلون إلى الكتابة فى هذا الفن الجميل من المصريين لم يبلغوا بعد درجة يفيد البلاد عندها الاقتصار على قراءة بنات أفكارهم ومبتكرت كتاباتهم سيما فى فن كهذا ، يتعلق بالنوق وحالة البلاد المدنية ، فمن المفيد إذا لجماعة المصريين أن يبدأوا هذه النهضة بالاعتماد على نابغى البلاد الغربية وما أوحوا به فى مؤلفاتهم ورواياتهم ، لأنهم وصلوا إلى درجة من المدنية تحسن الذوق تحسينا لم تكن لنباريهم فيه وتسمو بهذا الفن وأمثاله سموا كبيرا « (٢٣) .

وقد كان للمترجمين الحق فى هذا ، إذا ما نظرنا إلى ما كان يؤلف فى هذا الحين من روايات عربية سواء فى ذلك المصرية منها أو اللبنانية والسورية . فلم تكن القصص الاجتماعى فى مضمونها تخرج عن مجرد الوعظ والارشاد فتحمل عنوانا يوضح هدفها المباشر فى فنجد رواية تحمل عنوان « الشاب الجاهل السكير » فى تقريرية تبعد بها عن أصول الفن كثيرا لطنوس الحر سنة ١٨٦٣ ، أو « مظالم الآباء » لخليل طامس سنة ١٨٩٧ أو « ضرر الضرتين » لنخلة قلفاط ، وإن كان الكثير من القصص الذى ألف فى هذه الفترة يستقى أحداثه من قصص ألف ليلة وليلة والقصص الشعبى كما فى « أبو الحسن المغفل » لمارون النقاش سنة ١٨٤٩ ، وروايات أحمد أبو خليل القباني عن « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » أو « هارون الرشيد مع أنس الجليس » أو من التاريخ كما فى رواية عبدالله البستانى « مقتل هيرودس لولديه اسكندر وارسطليوس » سنة ١٨٨٩ ، أو من تاريخ الشرق الاسلامى والعربى القديم والحديث . وكان شكسبير فى هذه الفترة قد ترجم إلى كافة لغات العالم تقريبا . ومن بعده فكتور هوجو واسكندر ديماس وموليير ورأسين وغيرهم من عمالقة الفن الروائى فى العالم . وإذا كانت حركة الترجمة الأدبية قد ارتبطت بتقديم هذه الأعمال الغربية الكبيرة ، فقد

(٢٣) مکتب : عبدالله إبراهيم ، واسكندر جرجس عبدالله . (المقدمة) .

ترجم فى تلك الآونة بعض الروايات الرخيصة التى لاتحتوى سوى الجنس ووضومات الاثارة بتواعها وكان أغلبها - بحكم نوعيته - يبعد عن الأداء السليم شكلا ومحتوى .

وكان من الطبيعي أن تثير هذه الأعمال المترجمة ، وماقدمته من نماذج مفيدة فى آدابها العديد من القضايا والمناقشات على صفحات الجرائد والمجلات ، يتصل بما ترجم ، ومايز مع ترجمته أو نشره . فما أن ترجمت بعض أعمال شكسبير حتى رأينا مجلة « سركيس » تثير قضية طريفة تتصل بشكسبير وأصله وما اختلف فيه وهى وإن كانت قضية طريفة فى بابها إلا أنها توحى بنوع ما كان يمكن أن يثار من قضايا فى تلك الآونة تقول المجلة تحت عنوان « جمعة المحرر » : « أنكر قوم من الكتاب وجود شكسبير وزعموا إن اللورد باكور هو مؤلف الروايات الشهيرة التى يعرف الناس فى مصر منها رواية روميو وجوليت وهملت والصراف المنتقم ، فكما جاز لقوم أن ينكروا وجوده جاز لى أن أدعى أن شكسبير عربى شرقى ، وبرهاني اسمه « لماذا لا يكون شكسبير هذا » الشيخ أسبير » ثم حرفه الافرنج كما حرفوا الأسماء العربية الكثيرة فقالوا « سلادين » لصلاح الدين و« الفاريز » للفارس (٢٤) .

وتعود المجلة فى وقت آخر لتتناول رواية ماكبث ترجمة حافظ إبراهيم بالنقد والتحليل ، وإثبات بعض نصوصها معتبرة هذا نوعا من السبق الصحفي « فاخترت أن أكون السابق إلى نشر شذرات من التعريب دلالة على إجادة المعرب وبيانا للغة هذه الرواية التى ستكون أفضل الروايات المعربة لغة » (٢٥) .

وفى الحقيقة أن غزو الأعمال المترجمة كان قد اقتحم كثيراً من المجلات ، وإذا كانت مجلة « سركيس » هذه قد أفسحت صدرها له فلأنها تدرك خطورة مثل هذا الاتجاه وتدرك أهميته ومكانته إزاء الآداب العربية يصفة عامة . فتحرص على أفراد الصفحات الطوال للأعمال الأدبية الجيدة فتفرد فى عندها الصادر فى أول مايو سنة ١٩٠٦ مكانا لرواية « هنري الثامن » وزوجته السادسة « تأليف ل. مولياخ تعريب إليان سركيس محرر المجلة وقد قسمت لفصول علي أعداد متوالية كانت بداية الفصل الأول منها فى العدد المشار إليه . وكانت المجلة

(٢٤) مجلة سركيس : ١٥ يناير سنة ١٩٠٦ من ٥٥٣ .

(٢٥) نفس المصدر : ١٥ فبراير سنة ١٩٠٦ من ٦٢٢ .

أيضا تتناول بالنقد هذه الأعمال المترجمة وتوضح عيوبها الفنية ، تقول في أحد أعدادها :

« ويفيظني جدا أن تشوه رواية روميو وجوليت التي ألفها شكسبير ، وأحسن تعريبها الشيخ نجيب الحداد فتمثل الآن وتطبع على كيفية مزجة هذا مثال منها :

عليك سلام الله يامسيو من أهوى ويأحبذا لو كنت أعزم في عشوى .
إذا لشكى قلبي إليك غرامه ويثك مايلقى من اللعب في القهى
أتانى الهوى في شهر مايو وإنما أتانى على قدر وكنت على سهوى
ألم يكف ماقد سال ما بين أدمعى

من الرش حتى ظروف الأرض بل روى

ومنها : ياربة القرن الفرنجى تعطفنى

كرما وعمودى فالوايـور يحفر

ومنه: كفى لاتذكر الأعدا لئلا

يسبيح السمن فى جوف الزبادى

ولاتذكر سـوى ورق وحـبر

وكوتشينة فذا جل المراد (٢٦)

إلى غير ذلك من الملامح النقدية التي كانت المجلة تفرد لها جزءا خاصا من أعدادها ، كما كانت تفعل بعض المجلات الأخرى التي كانت تصدر خلال هذه الفترة كاللعل والمقتطف وغيرها . مما كان يهدف إلى تعريف القراء بالشعر الغربى وترجماته المختلفة للأدب العربى .

بداية ترجمة الشعر :

كان أول عهد العصر الحديث بالترجمة الشعرية ، الأعمال التي قام بها رفاة الطهطاوى فى هذا المجال على استحياء بالغ . ففى كتابه عن رحلته الشهيرة إلى باريس « تخليص الإبريز فى تخليص باريز » وفى حديثه عن الفنون الفرنسية التي « قد بلغت أوجها » حتى إن كل علم فيه قاموس مرتب على حروف المعجم فى الفاظ العلم الاصطلاحية « (٢٧) يذكر بعض الأشعار الفرنسية وكيف أنها لا بأس بها » ولنذكر لك شيئا من بعض أشعارهم مترجمة من كلام بعضهم للعبد الفقير :

وإذا القلوب تعلقت رأيت الجميع جميلا
كسفينه تسمى إلى شعب يكون مهولا
لهفى على زمن الهنا إن صبح كان بخيلا
وقوله مترجما لى :

ودع القلب فيك يا قاتلى يا خنيال المسعد الزائر
إن مروحي بالجرأح اصطلت وعلى البرد لست بالقادر
وسرورى فى الهوى لمحمة مثل زهر الورق الزاهر

ولكنه لم يشر إلى السنة التي قام فيها بترجمة هذه الأبيات للشاعر الفرنسى المجهول، ولكنه يعود بعد أسطر قليلة ليترجم قصيدة الخواجة يعقوب، المصرى منشأ، الفرنساوى استيطاناً، "وقد اعتيت بترجمتها سنة ألف ومائتين وأثنتين وأربعين"، وبهذا تكون فيما نعلم أول قصيدة مترجمة للغة العربية فى الآداب الغربية فى العصر الحديث. ببؤها :

زاد بى الحال إذ صفالى حالى وغنائى بالعود والأحسان
باسم ربى والسادة الإيمان وترنمت شجوة بالهسان
وسعدى ذات الجبين المفدى

يصغى سمعها إلى انشادى ورمى النار لحظها فى فؤادى
فلهذا شعرى غدا فى انتقاد وبدأ من حماسة فى انفراد

لذى الفهم والمعارف يهدى

(٢٧) تخليص الإبريز فى تخليص باريز : طبعة بولاق سنة ١٢٦٥ / ١٨٤٩ ص ٦٨ .

أحرق العشق قلبها كاحترأقى فأتت تطفئ اللظى بالعناق
فتضامنا ضمة المشتاق وتلاثمنا عادة العشاق
فتنتت تتخجل الفصن مكرأ
صغف السمع من رقيق التمانى واستمع يا أخى صوت المثنانى
يا خليل بالله هلا ترانى إئننى قد أحييت شعر ابن هانى
بعد أن كان قد توسد لهدأ

إلى آخر القصيدة التى أورد منها أحد عشر خماسية، وقدم لها بقوله : "وأخرجتها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام" (٢٨) ولست أدري كيف يمكن أن يخرج المترجم العمل الفنى من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام إن لم يتناول أهم الأفكار والمعانى بالتبديل والتغيير، هذا فضلا عن وجود المعانى الأباحية فى علاقات العاشقين من ضم وأشواق وقبل، والمترجم يعتذر للقارىء متداركا بعد نهاية ترجمته لها بأن هذه القصيدة "عالية النفس فى أصلها" ولكن فى الترجمة تذهب بلاغتها فى تصوير علو نفس صاحبها" (٢٩).

ولم يورد الطهطاوى نص القصيدة بأكملها فى كتابه ، بل حذف منها الكثير. ومما حذف المقدمة :

بينما قد مرجت من عند سعدى إذ بنظم القريض قد زدت وجدا
وقطفت زهرا، وقبلت خذا حيث منها بالوصل قد نلت قصدا

وكان الطهطاوى قد قام بترجمتها ونشرها فى باريس سنة ١٨٢٧ أثناء بعثته هناك، فى مطبعة بوند دوبرى Donday Dopré فى ٣٨ صفحة عن الأصل الفرنسى لها المنشور فى باريس. "القيثارة المحطمة" (٣٠).

ولم تكن هذه القصيدة هى العمل الوحيد فى ترجمة الشعر لرفاعة، وإنما له عداها المقطوعتان السابق الإشارة لهما. وكذلك "قصيدة وطنية من تأليف بلجربنى" وترجمة شعرية

(٢٨) نفس المصدر : ص ١٣٥ طبعة وزارة الثقافة ١٩٥٨ .

(٢٩) نفس المصدر : ص ١٣٧ .

(٣٠) من نشرة كتب رفاعة الطهطاوى طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بمناسبة ذكره Joseph Agoub, La Lyre Brisé. Paris, Firmin didot 1827

لنشيدى الثورة الفرنسية المارسييليز والباريسييان (٣١).

ومنذ هذا التاريخ الذى قدم فيه رفاة هذه النماذج المترجمة من الشعر الفرنسى، وحتى نهاية القرن التاسع عشر لم نكد نعثّر على قصيدة مترجمة إلى العربية من شعر الغرب، ولم تكن محاولة رفاة من باب التعريف بالشعر الفرنسى واتجاهاته، بقدر ما كانت عرضاً لجانب من جوانب عديدة للحياة الفكرية والفنية فى فرنسا فى ذلك الوقت "التي بلغت درجة أوجها" على حد تعبيره، ويبدو أن مصر كانت مشغولة فى عهد محمد على ببناء دولتها، ثم بمجالات أخرى غير الشعر من مجالات الفكر العربى والغربى على السواء، بل لقد ظهر اتجاه قرب نهاية القرن الماضى يلمح إلى ضرورة العودة إلى اللغة العربية لغة القرآن، يقول يوسف صفيير فى كتابه "مجالى الفرر" :

"ومع ما نراه من شدة ميل أبناء العرب ولاسيما فى هذه الأيام إلى اللغات الأجنبية، وعدم التفاتهم إلى لغتهم الشريفة لانخسأ عليها من حوادث الدهر، لأن ذلك وقتى ناتج عن أسباب توجب زهداً فى اللغة العربية ورغبة فى اللغات الأفرنجية، وهذه الأسباب سلبية كانت أم إيجابية لابد من زوالها وبذلك يزول ماتسبب عنها" (٣٢).

كان هذا هو التفكير السائد عند كثير من الأدباء فى هذه الفترة، ولكن رغماً عن ذلك فقد شهدت العربية اتجاهاً نحو الترجمة فى كافة العلوم والفنون الأدبية من مسرح ورواية، وحوث مجلة "روضة المدارس" التي كانت تصدر فى هذه الفترة تحت إشراف رفاة الطهطاوى على كثير من الكتب المترجمة ولكنها لم تحتو على شىء من الشعر المترجم (مما يوحى من ناحية أخرى أن رفاة لم يقدم ما قدم من شعر مترجم فى كتابه تخليص الإبريز من موقع الإهتمام بضرورة ترجمته للقارئ العربى، وإنما من موقع العرض له كفن كغيره من الفنون فى فرنسا) ذلك أن الإتجاه كان إلى كتب أكثر علمية من الشعر، وقد علل الأستاذ أنيس الخورى المقدسى هذه الظاهرة بقوله "ومن الطبيعى أن يكون الإقبال على الترجمة فيه - أى النقد - أكثر من

(٣١) نفس المصدر. La Marseillaise, La parisienne.

(٣٢) النص من خطبة للمعلم بطرس اليستاى ضمن كتاب مجالى الفرر ليوسف صفيير ص ٢٩ طبعة مكتبة المدارس ببيروت سنة ١٨٩٨ .

الإقبال على ترجمة الشعر فالشعر للشعر الخاصة، وفي نقله من المشقة الفنية والتضحية بالوقت ما يحول دون التوفر عليه^{٢٣}.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فلم تكن الثقافة السائدة في هذا الوقت غير الثقافة التركية بما فيها من نصوص ولغة، ثم من ناحية ثالثة وهي المهمة أن جل أدباء هذا القرن لم يكونوا سوى مجموعة تنلمس مران الصناعة اللغوية من محسنات بديعية وتشطير وتخميم لقصائد معروفة جرى عليها علم العروض والقوافي من ناحية، وجرى عليها ألسنتهم من ناحية أخرى إظهارا لمقدرتهم اللغوية والعروضية. ثم لم يكن من السهل إقبالهم على غير هذه الفنون يشرحونها ويبدونها على منوالها، وكان الأثر في هذه الأونة قد شغل نفسه بالمتون يشرحها ويفسرهما ويختصرها، ثم يقوم على هذه المختصرات يشرحها ويفسرهما ويختصرها، حتى أضحت علومه بتراء بغير أصول، لاعلاقة لها بنصوص التراث العربي أو الإسلامي.

ولكن تطورا يحدث مع العقد الأول من القرن العشرين، ذلك أن شعورا قديما كان سائدا وهو شعور الأمة المغلوبة التي تحاول التوصل إلى طريق وصول الغالب لما وصل إليه، فكان أن أخذت تبحث في لغته وفي أدبه وفي تراثه، وظهرت إزاء هذا بواكير الأعمال الأدبية المترجمة مع نهاية هذا القرن، وفي نفس هذه الفترة كانت الصحافة قد أخذت تلمس طريقها الواضح في التبويب حتى كانت سنة ١٩١٠ عندما أصدر أنطون الجميل مجلته "الزهور". وهو يصرح في افتتاحية العدد الأول منها بأنه يقصد باباً يسميه "في جنائن الغرب" ننشر تباعاً في هذا الباب خير ما يؤخذ عن آداب اليونان والرومان والفرنساويين والإنكليز والألمان والإيطاليين والروس وغيرهم من الغربيين قديما وحديثا، لأن ذلك يكسب لغتنا ثروة طائلة من المعاني الجديدة والمباني الحديثة، وسنعمد في ذلك على تعريب فريق من الكتاب العارفين بهذا الفن^{٢٤}.

هذا التغيير الجوهرى، بين ما كان المعلم بطرس البساتى ينادى به على صفحات كتاب يوسف صغير "مجالى الفرز" سنة ١٨٩٨ وبين ما ظهر على صفحات "الزهور" سنة ١٩١٠ كان ولاشك له أسبابه، فنجد أن مجلة المقتطف سنة ١٨٩١ ترى أن هذا الذى يفعله المحدثون فى شعرهم هو اتباع خطة واحدة فى الغزل والمديح والرثاء، يبتدى الشاعر معهم بوصف قيادة

(٢٣) الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث : أنيس الخورى المقدسى

(٢٤) مجلة الزهور : أول مارس سنة ١٩١٠ ص ٧ .

فيشبه شعرها بالليل وجبينها بالصبح وحاجبها بالسيف وعينها بالترجس ووجنتها بالورد وثغرها بالؤلؤ وريقها بالعسل وقوامها بالبان، وينتقل إلى المدح فيدعى أنه أسد في الشجاعة، وحاتم في الكرم وبحر في الجود، وأنه جمع علوم الورى في صدره ثم يدعى له بطول البقاء، وإذا أراد الرثاء شكى من جور الدهر، وانخداع الناس به، ولامه على غدره بالميت، ثم جعل يعدد مناقبه ويصفه بمثل الأوصاف المتقدمة، ويحكم بأن الجنة ملوّه وأن ملائكة العرش تهللت لمراه وطالما كانت تحسد الأرض عليه، ولا مشاحة في أن النابغين من الشعراء يخالفون هذه الخطة أو يتوسعون فيها ويضمنون أشعارهم كلمات رائعة وأوصافاً بليغة ونكتاً أدبية، ولكن الصورة المتقدمة شاملة لأكثر ما نظمه المحدثون والمولدون، ولا عيب فيها من حيث هي بالذات لأن الغزل والنسيب والمدح والرثاء قد تكون بالغة أقصى درجات البلاغة بل العيب في اتباع خطة واحدة والتقيّد بها كأن مخيلة الشاعر عاجزة عن ابتكار المعاني والتوسع في وصف الصور الفعلية وما تقدم من أن المحدثين يصفون ما لم يشاهدوا، لطمع في شعرهم لأن مزية الشعر في وصف صور الخيال والألما اعتبر أشعار الضريرين الشهيرين أبى العلاء ومilton وإنما الذي يلام المحدثون عليه تقليدكم بخطة واحدة وقلة بحثهم في الطبيعة للاستعانة بها على تجديد الصور الخيالية.

"هذا وقد استشارنا بعض النابغين من شعراء عصرنا في طريقة لفك الشعر العربي من ريقه القيود التي تقيد بها، فإشرنا عليهم بترجمة أشعار هوميروس وملتون وغيرها من فحول الشعراء، فعملوا بمشورتنا فإذا أتيح لهم أن ينظموا هذه الأشعار ولا يضيعوا شيئاً من بلاغتها رأى فيها أدباً ثانياً ما يغير رأيهم في الشعر والشعراء فيغادرون الطريقة التي أبوها حتى الآن على قلة بضاعتهم ونزارة معارفهم، وشعراء الأمم القديمة المصريين والهنود والفرس واليونان والرومان، وبدونها لم يعد الشعر شعراً ولو كان "سور البلاغة ومعدن البراعة ومجالى الجنان ومسرح البيان وذو روعة المتوصل ووسيلة المتوصل وزمام القريب وحرمة الأديب كما قال الناشئ" (٣٥).

ومع هذا الاتجاه بدأت الدراسات تتوالى في المصحف والمجلات التي كانت تصدر في تلك الآونة للكثير من أعلام الأدب الغربي، دراسة له ومعرفته به، ومعلنة عنه، فتبدأ الهلال في

سنتها الأولى سنة ١٨٩٣ تتحدث عن فيكتور هوجو، بل تفرد للحديث عنه الصفحات الأولى بالمجلة وتزين غلافها بصورته (٣٦) وتتوالى الدراسات عن جون ملتون وهوميروس وثولتير ولامارتين ودانتى بل لقد أصبحت تهتم بأخبارهم وأحوالهم أثناء حياتهم، فنجدها سنة ١٨٩٢ وقد "نعى إلينا البرق اللورد تنسون العالم الإنكليزي" تترجم لحياته، كيف أنه نظم الشعر وهو فى التاسعة عشرة من عمره فى قصيدة "تمبوكتو" فنال عليها نيشانا فنشط للمثابرة على هذا الفن . . إلى غير ذلك من الإهتمامات "فخسر به العالم الإنكليزي نخبة شعرائهم كما خسر الفرنسيون بوفاة رينان نخبة فلاسفتهم" ذلك أن رينان الفيلسوف الفرنسي كان قد توفى قبله بثلاثة أيام.

ومع بدايات القرن العشرين، ومع ظهور المجلات الأدبية المتخصصة كالزهور والضياء والبيان والمجلة المصرية ظهرت بوادر الإهتمام بالشعر المترجم، خصص له أنطون الجميل بابا فى (زهرة) باسم: فى جنائن الغرب" وحظى بعناية البرقوى فى بيانه "حظا وافرا" اضطر معه إلى أفراد كتب كملاحق للمجلة سنة ١٩١٢ وصدر بها "أبطال العالم" عن اللورد بيرون بقلم محمد السباعى. وحظى الشعر المترجم فى خلال هذا كله بعنايته، وهى وإن لم تكن عناية كبيرة كما حدث فيما بعد، إلا أنها تدل ولاشك على يقظة فى هذا المجال، والواقع أن ترجمة الشعر، وبمعنى آخر ما ترجم من الشعر فى هذه الفترة كان محصورا فى دائرة غير محدودة المعالم، فعندما تترجم قصيدة لعلم هام من أعلام الرومنسية الفرنسية كلا مرتين مثلا، نجد قصيدة أخرى لعلم من أعلام الكلاسيكية الإنجليزية من هاملت لشكسبير مثلا. نجد ترجمة عن الإنجليزية وأخرى عن الفرنسية وثالثة عن الروسية أو الألمانية أو الرومانية لا يجمع بينها اتجاه عام أو مزاج واضح.

كتب خليل مطران فى (لمجلة المصرية) سنة ١٩٠١ تحت عنوان "أسلوب جديد فى شعر الإفرنج":

"قرأنا فى المجلة البيضاء الفرنسية تعريب بعض قصائد إيطالية، من طرز شعري جديد فى التصوير لشاعر يدعى مارينتى، فالفيناها بديعة الوصف على غرابتها، ولحنا فيها مزيد تقرب إلى المذهب العربى فى النظم، سوى أن الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض فى

(٣٦) الهلال : يونية سنة ١٨٩٣ جـ ١٠ ص ٢٨٩ .

القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة، إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف، التي هي أقرب فيما نظن إلى الصواب، وأكثر تأثيراً على النفوس، وأوفى بمطالب العقول ورغائب القلوب في هذا العصر^(٣٧).

وكان مطران يجيد اللغة الفرنسية ويحفظ من شعرها للكثير، وكان قد تعلم على "بليك" الشاعر والرسام الفرنسي، وتأثر به وشغف بدراسته وحفظه. ومن هنا كان إعجاب مطران بهذه القصيدة من المجلة البيضاء الفرنسية. وهو يعمل هذا الإعجاب بأنه في أبيات ترتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها، وتؤدي غاية وقصداً واحداً، وهو لهذا يحرص على ترجمتها حرفاً ولفظاً ومعنى "ولاحاجة بنا إلى القول إننا عربناها بحرفها، وتخيرنا لها من الألفاظ العربية ما هو أقرب إلى تادية معانيها كما صورها الناظم، لا كما يجب أن يراها قارئنا على النسق الذي ألفوه"^(٣٨).

ولذا كان مطران يمثل في رأى نقادنا بداية المرحلة الرومانسية، أو هو بذرتها في الشعر العربي الحديث فهو لا ينعاز إلا لما يتناسب مع هذا الإتجاه، على نحو ما نجد في المساء والمدينة^١.

"كانت المدينة مسورة بالكبرياء، مسيجة بأشعة الشمس،

وكانت تزدري مخاوف الظلمات التي تطارد الأنوار عن بعد،

ولأنها لذلك إذ هجم عليها المساء فاشترعت بأيديها الحمراء منائر أجراسها،

وهزتها من الأسنة الرنانة.

قدمت جوانب المساء بطعناتها التجلاء، وإنقطع إرثان صوته،

وهبط بجثمانه المعزق على المدينة واقعا على توقيع نفحات الملاحين،

فبكت المنائر بعدامع زمردية جزعا مما جنته حرايبها،

وجثمت المدينة منكسرة من الخيلاء، ناظرة نظرة الأبرياء.

(٣٧) المجلة المصرية : ١٥ من أغسطس سنة ١٩٠١ . ملحوظة : وردت بمجلة الهلال دراسات عن فيكتور هوجو

السنة الأولى جـ ١٠ ص ٢٨٩ أول يونيو سنة ١٨٩٣ ، وعن « ملتون » جـ ١٥ ص ٢ أول أبريل سنة ١٨٩٤ .

وعن هوميروس جـ ٧ ص ٢ أول ديسمبر سنة ١٨٣٣ ولولتير ولامرتين .

(٣٨) المجلة المصرية : ١٥ من أغسطس سنة ١٩٠١ .

مضطربة السرائر لما تسمعه من نحيب السماء،
مخضبة الوجه بالدم والارتياح، تلغ ماء النهر المخضب.
والنهر يجرى متاقلا تعباً بما تقذفه أمواجه المتتالية.
من الأفلاك المنتشرة والسموات المتتالية.
وقد تغلغل في حدود الحراب المترائية.

عندئذ رفع المساء جبهته المقطبة وهو منهوك تحت وقر الظلم الكثيف وتفكر فتمثل أن
الناس إذا هبوا من مضاجعهم في صبيحة الغد، راعهم مشهد دمه المسفوك على الجدران
العالية.

فعد وطابه يملأه من السيول المنحدرة، ثم رفعه وبسط ذراعه بسطة شاملة وأغرق الماء
ففسل مواقع الجنابة، وصفح عن المدينة العاتية.
ثم راح محتضرا وهو رحيم، يبلى أشفاقه في أماقه، ويسعى متجاهلا مخافة أن يطأ
بعضاً في مسيره.

وكانت المآثر تتراعى في الظلماء، وفي محاجرها مدافع زرقاء^(٣٩). وفي الحقيقة أن
القصيدة تصوير رائع للغروب والشروق عندما يأتى المساء وعندما يلم أطرافه ليعود.

وقد تابعت المجلة نشاطها في الترجمة، ففي ١٠ مايو سنة ١٩٠٢ تبادر إلى شكسبير
وعلى لسان شخصية هامة من شخصيات رواياته. ومن هاملت تورد نصا وتترجمه شعرا^(٤٠).

أهنا وجونا أم شسقاء وبقاء مصيرنا أم فسنا

وعلى لسان هذا البطل تدور تساؤلات عدة، وقف عندها العقل فضلت جوابه الحكماء.
هذا التساؤل الذي قض مضجعه، لا يطفى غليله. لقد عرف الحياة بكل ما فيها من خبث ولكن
أفى الممات دواء.

قد عرفنا الحياة داء ولكن ليت شعري هل فى الممات الدواء

هل لنا أن نبيع ما قد عرفنا بالذى كلنا به جهلاء ؟

(٣٩) نفس المصدر .

(٤٠) المجلة الفرنسية : ١٠ مايو سنة ١٩٠٢ .

وهي من ترجمة محمد إبراهيم هلال.

ومن هذين النموذجين يتضح لنا أن الإتجاه في ترجمة الشعر لم يكن محدد المعالم، ذلك إن كمية ما يترجم لا تتبجح الفرصة لاكتشاف إتجاه يتلام مع مزاج العصر الثقافي والفكري، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد كان الإتجاه في الأعم الأغلب إلى ترجمة الرواية والمسرح والقصص بحكم الحاجة وبحكم إمكانية تحويلها لتوائم إتجاه الوعظ والإشاد الذي كان غالباً على التأليف الروائي في هذه الفترة هروباً من التعرض لما يصطدم بالعادات والعرف والتقاليد، ومن ناحية ثالثة فقد شغل المسرح إلى حد كبير بالأحداث السياسية، بالإحتلال البريطاني وبحادثة دنشواي حتى ثورة سنة ١٩١٩ التي فجرت الكثير من الطاقات المخزونة.

على أنه رغم ظهور حركة الترجمة الشعرية على استحياء، فهي لم تتوقف توقفا تاماً خلال هذه الفترة، فنجد عدداً من القصائد إما لمجهولين كالجبل والبحر التي أوردها البيان سنة ١٩١١ تحت عنوان "مصرية" (٤١) أو تلخيصاً لقصص مشهورة في الآداب العربية كحادثة غرام ملخص قصة مشهورة منقولة عن الألمانية؛ (٤٢) أو جزءاً من رواية "كنشيد الشمس" الذي نشرته الزهور سنة ١١٠ وهو جزء من رواية "شانتكليز" لروسان (٤٣).

على أن المترجم من الشعر في هذه الفترة لم يقتصر على هذه النماذج فقط، وإنما عني كذلك بمشاهير الشعراء من الغرب، فترجم ليبيرون قصيدته "المحيط" ترجمها حافظ عوض سنة ١٩٠١ (٤٤) وترجم للامرتين العزلة L'isolement ولهوجو "نار السماء" تعريب حنا صاوة على صفحات "الزهور" (٤٥).

بل لقد عني "البيان" عناية خاصة برواية بيرون الكبرى "نون جوان" فعني بتلخيصها تلخيصاً وافياً وربما لا يخل هذا في باب ترجمة الشعر، ولكنه على أي حال يدل دلالة واضحة

(٤١) البيان : عبدالرحمن البرقوقي سبتمبر سنة ١٩١١ ص ١٤١ .

(٤٢) الضياء ، ج ١٣ أبريل سنة ١٩٠٣ ص ٤٠٤ .

(٤٣) الزهور ، أنطون الجميل ج ١ أول أبريل سنة ١٩١٠ ص ٧٣ .

(٤٤) المجلة المصرية : العدد ٢٣ ص ١ ص ٨٩٧ .

(٤٥) الزهور : مارس سنة ١٩١١ ص ٣٦ .

على عناية المجلة بهذا الشاعر، فقد حرصت في أعدادها من الأول سنة ١٩١١ (أغسطس) على تقديم جزء من أجزاء القصيدة الكبيرة، وذلك بمقدمة مسببة عن الشاعر. حياته ونبذة عنه وعن قصيدته الكبيرة هذه والتي تعد "أكبر قصائده"، وهي في الحقيقة هجاء للمجتمع الإنساني كما كان في عصره وتقع في سبعة عشر ألفا من الأبيات" (٤٦).

ونحن عندما نقف أمام نص كترجمة محمد كامل حجاج للعزلة للامارتين نراه يترجم الرباعية الأولى :

Souvent sur La montagne, a Lombre du vieux chene.

Au coucher du soleil, Tristement e m'arrieds.

Le promené au hasard mes regards sur La plaine.

Dont le tableau changeant se deroule a mes pieds. (٤٧)

على هذ النحو : "طالما كنت أجلس في الجبل تحت ظل شجرة من البلوط وقد خيم الحزن على صدري، فكنت أسرح الناظر في السهول التي نشرت أمامي أحاسن محاسنها يتلو بعضها البعض وقد أخذت زخرفها وأزينت وأنبتت من كل زوج بهيج. وقد أذنت ذكاء بالغروب مرتدية حلتها الصفراء تعلوها الكآبة، ولا أدري إن كان ما ألم بها توجعا ورحمة لى أو من ألم البين والفراق".

واضح أنه يترجم شطرين من النص الأصلي في ثلاثة أرباع السطر العبري ثم هو يترجم الشطرين الآخرين في بقية الفقرة، ويضيف إضافات كثيرة من عنده عندما يصف السهول "التي نشرت أمامي أحاسن محاسنها".

وعلى الرغم من هذه الإضافات نجده يقتصر في بعض الأحيان على مجمل المعنى، الذي ربما يخل بالمضمون المراد. فنجده يترجم الفقرتين الثانية والثالثة :

Jai grande le fleuve aux vagues  cumantes.

Il serpente, et s'enfance en un Laintain obscur.

L  le lac immobile étend ses eaux dormantes.

Où L'étoile due soir se lève dans l'azr.

Au sommet de ses monts couronnés de bois sombres.

(٤٦) البيان : العدد الأول أغسطس سنة ١٩١١ .

(٤٧) Les grands poets Du XIXe siecle Vol. 4P. 17.

le Crépuscule encor Jette un dernier rayon.
Et le chor Vapoureux de la reine des ombres.
Monte, et blanchit déà les bords de l'horizon.

على هذا النحو : "أمامى النهر يزمر بأواجه الزاخرة المزيدة، وينساب كالأفعى وسط
الرياض، وهناك البحيرة الساكنة كالمرآة الصقيلة، وقد ارتسم كوكب المساء على صفحات الماء،
وكانت الجبال التى تحوطنى متوجة بغابات قاتمة رمت عليها الشفق أشعته الأخيرة" (٤٨).

ومن الملاحظ أن الفقرة الثالثة من النص الفرنسى قد ترجمت هنا فى اختصار شديد،
متمثلة فى الجملة الأخيرة.

نستطيع أن نقول إذن أن المترجم كان يعيش داخل نصه، ولكنه لم يكن يؤديه بعد ذلك
بأمانة ودقة. هو يحاول أن يصوغ على منوال مايستشفه بذاته كأديب عربى، ولكن الأمانة
العلمية تقتضى غير ذلك. فقد ترجم فتزجيرالد Fitzgerald رباعيات الخيام، ترجمها عن النص
الأصلى، وعندما أراد أن يسبغ عليها روح الغرب أشار إلى ذلك فى مقدمته للطبعة الثانية سنة
١٨٦٩، عندما أعاد طبع الرباعيات فى قالب جديد وروح تتناسب مع روح القارئ الغربى.

على أننا لا نجزم بأن هذه كانت روح العصر فى الترجمة، ولكننا نستطيع أن نؤكد أنها
كانت على الأقل المزاج العام الذى كان يسيطر على كثير من الشعر المترجم، بل إنها لتظهر
واضحة وضوحاً جلياً فيما ترجم عن هملت فى : "المجلة المصرية" بقلم محمد إبراهيم هلال.
النص الوارد تحت هذا العنوان "من أجمل ماورد فى رواية هاملت" نستطيع أن نجد له أصولاً
كثيرة فى نواحي متفرقة من الرواية، فقد فصل فيه المترجم بين أربع فقرات، منها فقرة تقع
فى بيت واحد :

أفساء أم يقظلة بعد موت أم كرى كله رؤى حسناء (٤٩)

وعلى هذا، يصبح من الصعب تحديد موضعها من الرواية، خاصة وأن مثل هذا المعنى
يمكن أن يتكرر فى كثير من المواضع فهى ترجمة شعرية تبعد عن النص الأصلى كثيراً بحكم
طبيعة الشعر ومستلزماته الفنية. على أننا بمراجعة "هاملت" نستطيع أن نرجع هذا النص إلى
ما جاء على لسان "هاملت" فى المشهد الأول من الفصل الثالث والذى يبدأ :

(٤٨) نفس المصدر .

(٤٩) المجلة المصرية : ١٠ مايو سنة ١٩٠٢ من ٩٩ ترجمة محمد إبراهيم هلال .

والواقع على كل حال أن النص الأصلي شيء آخر غير ماقدمته لنا المجلة المصرية. ولئننا لنعود مرة أخرى إلى السؤال الذى طرحناه، حول الدوافع التى دعت إلى ترجمة هذا النوع من الشعر دون غيره، لماذا ترجمت أجزاء من هاملت ولم تترجم أبيات أخرى من ماكبث؟ ولماذا ترجمت "المحيط" لبيرون ولم يترجم لغيره من الشعراء؟ والواقع أن الإجابة على هذا السؤال تعود بنا إلى مامهدنا به من دراسة للحالة الثقافية والفكرية بعمامة فى مصر فى هذه الآونة. ذلك أن الإتجاه لترجمة الشعر لم يكن يخضع لحظة موضوعية تتمثل اتجاها معينا أو هدفا فنيا واضحا، وإنما كانت تعنى بما يعنى من موضوعات، نذكر على سبيل المثال ما جاء فى الزهور سنة ١٩١٠ تحت عنوان فى جنائن الغرب "ننشر تباعا تحت هذا العنوان خير ما يؤخذ عن أداب الغربيين قديما وحديثا، لأن ذلك يكسب لغتنا ثروة طائلة من المعانى والأفكار الجديدة فيطلعنا على مجرى الحركة الأدبية عند الأمم، وقد كان لما عربناه فى العدد الماضى من رواية "شانتكلير" وقع حسن عند جمهور القراء، وتناقلت الترجمة جرائد عديدة، وقد أحببنا اليوم أن نأخذ شيئا من قصة "أندروماك" بمناسبة تمثيل روايتها الفرنسية على مسرح الأوبرا الخديوية أثناء وجود جوق جورج أفندى أبيض فى مصر" (٥١).

ومن هنا كانت حركة الترجمة ترجع لما كان يعرض فى هذا الوقت من مواقف، إما لتمثيل مسرحية لشكسبير فتترجم بعض أعماله، أو حادثة لشاعر غريب كبير فتختار بعض نماذج للترجمة كما حدث للورد بيرون ولأمارتين وفيكتور هوغو وغيرهم.

على أن الأمر لم يقتصر على ترجمة قصائد متفرقة من الشعر هنا وهناك، ولم يقف عند نقل قصيدة من مصادر متعددة كيفما اتفق، لكننا نستطيع أن نرى بوضوح مجموعة من الأعمال المميزة التى نستطيع أن نرى فيها جهدا واضحا. فنجد ترجمة لاليزا هوميروس لسليمان البستانى سنة ١٩٠٤ يترجمها شعرا ويضع لها مقدمة كبيرة تقع فى مائتى صفحة ونجد ترجمة لرباعيات الخيام، ولجموعة من أشعار لورد بيرون فى كتاب « أبطال العالم » لمحمد السباعى، هذا إلى جانب ترجمة لمجموعة من مسرحيات شكسبير.

Hamlet, P.61 Act III scene I. (٥٠)

(٥١) الزهور : أول مايو سنة ١٩١٠ ص ١١٥ .

إلياذة هوميروس :

ترجمة : سليمان البستاني سنة ١٩٠٤ .

طبعت سنة ١٩٠٤ ولكنها عرفت لدى جمهور القارئ قبل ذلك بسنوات . وكانت جمهرة القارئ قد عرفت عنها عن طريق الفصول التي نشرت منها على صفحات الجرائد والمجلات . ولهذا فلم يبد العمل غريبا على جمهوره القارئ ، كما لم يكن غريبا على نوقه .

فى ديباجة الكتاب التى تسبق المقدمة القيمة التى تقع فى مائتى صفحة من القطع الكبير . يحدد البستاني خطة عمله ومنهجه . يقول « بحث فى الإلياذة وموضوعها وطرق تناقلها قبل الكتابة ثم جمعها وكتابتها وسلامتها من التحريف مع ما فيها من قليل الدخيل والساقط والمكرر والمغلق » (٥٢) وهو إلى جانب هذا قد عني بالشرح الهامشى « تفسيراً لما يعترض النص من غموض » ، « وقد علقت على الكتاب شرحاً توخيت فيه الفائدة والتفكيك ورصعته بزهاء ألف بيت مما قاله العرب فى مثل معانى الإلياذة أو حوادثها » (٥٣) .

وفى الحقيقة أنه لاتكاد تذكر إلياذة هوميروس حتى تذكر قبلا منها مقدمتها ، بل إن مجلة معاصرة لصورها تعد المقدمة فى المرتبة الأولى قبل التعريب نفسه ، ذلك أن المقدمة بما حوت من أصول النقد الأدبى الحديث تعد وثيقة نقدية هامة ، وهى تدل دلالة واضحة على ثقافة البستاني الواسعة ، وعلمه بالأدب العربى والغربية وإلمامه بها إلماماً يكاد يكون متكاملًا ، فهو يتناول فى مقدمته أول ما يتناول فذلكة تاريخية عن هوميروس حياته وشعره وأعماله ، وقول القدماء والمحدثين فيه ثم هو ينتقل من هذا إلى « إلياذته » جمعها وكتابتها والقول فى سلامتها من التحريف والتصحيف والدخيل منها والمكرر والمغلق ، مما سنعود إلى تفصيله بعد ، ويجره هذا كله إلى الحديث عن مشاكله التى اعترضته عندما شرع فى العمل ، وهو لا ينسى حكايته مع التعريب ، بل هو يفرد لهذا فصلاً يقدمه بقوله « سألقى الجهم الفقير من أصدقاء الأدب ، كيف عربت الإلياذة ، وما حدانى إلى تعريبها ، فكتبت الفصل الآتى ولعله لا يخلو من فائدة لمن قضى عليه أن يسير فى مثل هذه العقبة » (٥٤) .

(٥٢) إلياذة هوميروس : ترجمة سليمان البستاني ، مطبعة الهلال سنة ١٩٠٤ (ديباجة الكتاب ص ٥) .

(٥٣) نفس المصدر: ص ٧ .

(٥٤) نفس المصدر : المقدمة .

والبستاني يعترف هنا أنه عندما حاول ترجمتها في بداية عمله بها استعان بنصها الفرنسي إلى جانب نصيها الانجليزي والايطالى ذلك أنه من الثابت أن البستاني كان كلفنا بمعرفة اللغات فائقن الانجليزية والفرنسية وتضلع كذلك في الإيطالية ، وأضاف إليها بعد فترة من الزمن إلما وافيأ بالألمانية والأسبانية والبلغارية واليونانية الحديثة والهنغارية والبرتغالية ثم اللاتينية أم اللغات الغربية^(٥٥) وكانت أول هذه المحاولات في أخريات سنة ١٨٨٧^(٥٦) بمصر القاهرة ، على أنه لم يستطع الاستمرار في النقل عن أحد هذه اللغات الأوربية « وكنت أثناء النظم أقابل الترجمات بعضها ببعض فأرى فرقا يصعب على معه تبين الرجحان لنسخة دون أخرى فلو قففت النظم ، وقلت لابد إذا من الرجوع الي الأصل اليوناني إذ لا يصلح النقل من غير أصله »^(٥٧) .

وقد حاول البستاني أن يوضح طريقته في التعريب خشية أن يلتبس الأمر على غير نوى البصر بالأشياء ، فيظنون بعمله الظنون ، فلخص مسلكه في التعريب :

أولا : كان لابد من تفاوت في عدد أبيات الإلياذة في نصها العربي عن عددها في نصها الأصلي تبعا لاختلاف الأوزان العربية بين الطول والقصر ، وليس في اليونانية شطر وبيت كالعربية ، فكل سطر منها بيت تام كالرجز في عرف بعض العروضيين ، إذ يعدون كل شطر فيه بيتا كاملاً^(٥٨) .

ثانيا : كان يحرص على الاحتفاظ لكل لفظة بمعناها وعدم إبدال لفظة بأخرى ، أو حذفها ، أو إضافة إحداها عليها دون الإخلال بالنص .

ثالثا : الحرص على المعاني الواردة في النص الأصلي ، فإن حذف لفظة هي إما من مكررات الأصل التي يحسن تكرارها في لغتها ، ولا يحسن في لغتنا ، وإما من الألفاظ التي يمكن استخراجها من المعنى ، وقد يمكن أن تكون من الألقاب والكنى التي يستغنى عن إيرادها كل حين^(٥٩) .

(٥٥) سليمان البستاني : تاليف ميخائيل صوايا ص ١٥ طبعة منشورات دار الشرق الجديد - بيروت .

(٥٦) إلياذة هوميروس : ص ٦٩٠ (المقدمة)

(٥٧) نفس المصدر : ص ٧٠ (المقدمة) .

(٥٨) نفس المصدر : ص ٧٧ (المقدمة)

(٥٩) نفس المصدر : ص ٧٨ (المقدمة)

علي أن المترجم حرص على وضع تلخيص لكل نشيد من الأناشيد الأربعة والعشرين حتي يسهل « إدراك المعانى المنقولة نظما حيث لا يخفى منها خافية على أحد » علي حد قول المجلة المصرية « خليل مطران » في معرض عرضه لفصلين مجملين ورد فيهما نشرًا ملخص الوقائع التي وضعها هوميروس في النشيدين الأول والثاني (٦٠) .

وقد حرص المترجم كذلك علي الدقة العلمية فهو عندما وجد حذفا في عديد من الترجمات بين يديه بلغات مختلفة وبين النص الذي ترجمه اضطر إلى الرجوع إلى اليونانية أصل الأصول في هذا الميدان « وكانت معرفتي باليونانية قاصرة إذ ذاك لاتكاد تتجاوز القراءة البسيطة وبعض أصول ومفردات لاتشفى غليلا ، فأخذت أبحث عن أستاذ يروى غلتي فأرشدت إلى عالم من الآباء اليسوعيين (٦١) ، « وبعد أن قضيت معه أشهرا وعلمت منه أنه يسعني أن أستقم الدرس وحدي وأن أتناول تعريب الإلياذة من أصلها مع الاستعانة بكتب اللغة وتفسيرها ، فأرقتة شاكرًا ولبثت أجهد النفس بالمطالعة ثم استأنفت التعريب » (٦٢) .

وعلى مدى ألف ومائة وثلاثين صفحة من القطع المتوسط التزم البيستاني أصول الشعر العربي بدقة وأمانة ونظام ، في نظم أحد عشر ألف بيت من الشعر العربي في مقابل سبعة عشر ألفا من الشعر اليوناني هو قوام الإلياذة في أصلها . ولأهمية العمل ولقيمتة في بابه سواء في مقدمته القيمة المطولة في النقد وأصول التعريب ، أو من حيث الاضطلاع بعمل كهذا له مكانته في باب الأدب الغربي وشجاعة الاقدام على خوض تجربة نقله للغة العربية . فقد احتفلت الصحافة به أثناء العمل وقبل طبعه بين دفتي كتاب سنة ١٩٠٤ . فقد نشرت المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ أى قبل طبع الترجمة في كتاب بأربع سنوات « قطعتين منتزعة إحداهما من النشيد الرابع في وصف موقعة بين الإغريق والطرواد ، والآخرى النشيد السادس عشر في وصف جواد وهما غنيتان بنفسهما عن كل إطراء » (٦٣) وكان هذا الحديث لمحرر المجلة المصرية خليل

(٦٠) المجلة المصرية : عدد ١٢ ، ١٥ نوفمبر سنة ١٩٠٠ .

(٦١) إلياذة هوميروس : ص ٧٠ (المقدمة)

(٦٢) نفس المصدر : ص ٧١ .

(٦٣) المجلة المصرية : العدد السابع ٣١ أغسطس سنة ١٩٠٠ ص ٢٥٥ .

مطران . كما تنشر الزهور بعد صدورها بعض أناشيدها ، مثلما فعلت في أحد أعدادها حيث نشرت « النشيد السادس من الإلياذة » (٦٤) بل وحفلت الصحافة الأدبية في هذه الفترة بنشر مقالات نقدية تتناول هذا العمل والجهد الذى بذل فيه ، وما تطلبه من علم ومعارف ولغات بذل فيها المترجم جهدا كبيرا كلفه بصره في نهاية حياته .

رباعيات الخيام :

ترجمة : وديع البستاني سنة ١٩١٢ .

في مجال العمل المترجم تكون المشكلة الأساسية فيما يلتزم به المترجم من حيث ترجمة المعنى أو ترجمة اللفظ ، ثم ما هو مدى ما للمترجم من حرية في تبديل وتغيير نسق معين قام به المؤلف في عمله الأصيل ؟ وهذه ولاشك أهم مشكلة تواجهنا عندما نناقش ترجمة وديع البستاني لرباعيات الخيام .

والمترجم في هذا العمل ، رغم أن نصه الأصيل باللغة الفارسية ، لم يترجم عنها ، ولم يستعن بها في ترجمته . ذلك أنه يؤكد في مقدمته أنه « لا يكاد يعرف من الفارسية حرفا واحدا » (٦٥) ثم هو أيضا لم يقتصر على نص واحد يترجم عنه في اللغة الانجليزية ، ولكنه كما يقول يعود لنصوص كثيرة وترجمات متعددة من بينها ترجمة فتزجيرالد لها : « وإليك في ختام هذا المقال أسماء البعض ، والبعض فقط من العمريين الذين كتبوا أو نظموا ، وقرأت نثرهم وشعرهم العمري ، واعتمدتهم واستعنت بهم في درس عمر ورباعياته فمنهم أنورد هرون إلن ، وأنورد بورن ، ونيكلسن ، وشيرازى ، وهوينفلد ، ونمارتر ، وميكارى ، وهنرى فرنان ، ونيقولاس ، ولوران تايلاند ، وجارسان دى تس ، ومسزجس ، ومسر بورين ، والغربيات اللواتى صرغن ذكاهن إلى درس هذا الأثر الفارسى كثيرات .

(٦٤) الزهور : عدد مايو سنة ١٩١١ ص ١١٧ .

ملحوظة صدرت عن دار المعارف دراسة للببوى الملتزم عن « البستاني والإياذة هوميروس » في ٢٢٤ صفحة من القطع الكبير .

(٦٥) رباعيات الخيام : ترجمة وديع البستاني : المقدمة ص ٣٣ .

أما فتزجيرالد فلم أجعله من هذه السلسلة لأن ترجمته محور تدور عليه تأليف متعددة لأدباء كثيرين ، وكذلك لم أذكر أحدا من الألمان ، لأنى لجهلى الألمانية لم أطلع ماكتبوا ، وما أنا إلا مشير إلى من اطلعت على مؤلفاتهم الخيامية من الانكليز والأمريكان والفرنسيين ، ولعله كان يحسن بى أن أذكر بعض المصورين « (٦٦) .

ومجمل هذا يوحى بأن المترجم لم ينقل رباعيات الخيام ترجمة عن رباعيات فتزجيرالد ، وإنما هو استعان بها فقط ، وفى هذا ولاشك مايدعو لكثير من الشك والقلق خاصة وأن هذه الرباعيات قد دخلها الكثير من الانتحال الذى دعا كثيرا من الشعراء إلى محاولة تقليدها ومحاكاتها والنسج على منوالها ، فالمترجم يعود بعد هذا كله ، وخلال هذا الصحيح والمنتحل من الشعر المنسوب إلى الخيام يجمع بين هذه الآراء جميعا بين مدارس آراء مترجمى الخيام من الانجليز ثم بين نص فتزجيرالد المطبوع ، ليقارن على غير أساس من معرفة اللغة الفارسية . ولذلك بدأ تعبيره « الحرص على تأدية المعنى الخيامى بعينه » (٦٧) غريبا .

فمن أين التماسه للمعنى الخيامى ؟ هل يقارن بين ترجمات هوينفل ونيقولاس ونمارتر وميكارثى وبين فتزجيرالد ، وأصح أن كلا من هؤلاء يختلف اختلافا واضحا وصريحا فى كثير من الرباعيات التى نسبت إلى الخيام ، بل إن فتزجيرالد نفسه لم يأخذ من الرباعيات إلا ماتوحى به ، فهو لم يترجم ترجمة حرفية أو شبه حرفية ، وإنما هو استوحى رباعيات الخيام فى رباعياته التى أنشأها إنشاء . وهو يعيد ما أخرجه سنة ١٨٥٨ فى ٧٥ رباعية لينقحه ويزيد عليه حتى يصل بها إلى مائة وعشرة باعية فى طبعة ثانية سنة ١٨٦٩ .

ورباعيات البستاني تتكون من تشيدين من ثمانين رباعية عدا الافتتاحية التى قال عنها أنها « مستمدة من ثلاث رباعيات مختلفة تجدها فى مطلع ثلاث من النسخ الخطية ، وهى أجمل أقواله التى يشير بها إلى إسلامه وقيامه على عبادة الواحد الأحد » (٦٨) .

وقد بدأ فتزجيرالد رباعياته :

(٦٦) نفس المصدر : ص ٣١ .

(٦٧) نفس المصدر : ص ٢٤ .

(٦٨) نفس المصدر : ص ١٢٣ .

Awake ! for morning in the Bowl of night .

Has flung the stone that puts the store to flight .

And, Lo, the hunter of the east has caught .

The sultan's Turret in a Nosse of light .

فمن خلال هذا النص ، وما فعله المترجم من مقابله بنصوص أخرى لترجمين آخرين ،
وجدناه يخرج على هذا النحو :

رب رحماك إن أردت الحسبا

إنما قلت ما حسبت حسبا

أفألقى على يديك العقسا ؟

بين من صور الوجود سرا

أنا أجلك في الكؤوس حسبا

أنا شيخ التوحيد بين الندامى

لا أثنى إن عبدوا الأربابا .

والخيام بكل ما عرف عنه وعن فلسفته لا يمكن أن يصدر عنه « أنا أجلك في الكؤوس
حسبا » فهو يبدو من مقارنة النصوص غير وارد ، أو لا يعبر تعبيرا دقيقا عن فحوى النص
الأصلي . وهو أيضا مما لم يرد في نص فتزجرالد السابق ، وعلي الرغم من هذا التجاوز في
ترجمة الرباعية الأولى التي لم يشر إلى معنى واحد من أصلها ، فإننا نجده يعنى بالرباعية
الثانية ويكاد يترجمها حرفيا لولا ما اقتضاه الأسلوب الشعري من تغيير شكل في اللفظ
والتركيب اللغوي دون إخلال كبير بالمعنى العام لها .

Dreaming when Dawn's left Hand was in the sky

I heard a voice within the tavern cry .

هذا الجزء من الرباعية يترجم في ثلاثة أبيات من الأبيات السبعة :

بت فى حانتى سعيد المرام

وتسيل انهزام جند الظلام

هتف الطيف بالندامى النيام

فهو قد سمع الصوت يهتف به ولم يكن يهتف بالندامى النيام كما يقول :

Awake, my little ones, and fill the cup .

Before life's Liquor in its cup be dry .

وقد ترجمها على هذا النحو فى أربعة أبيات :

أيها الغافلون ، هبوا قياما

وارشفوها وودعوا الأياما

قبل أن تجرعوا كؤوس المنايا

وتعافوا ، والخمر عزت شرابا

على أن هذا النظام ، نظام السباعية ، الذى اتخذه البستانى فى ترجمته للرباعيات قد لفت فى عهده نظر ناقد كمحمد لطفي جمعة الذى عقب فى مجلة الزهور بأن « المعرب خرج بالرباعيات عن شكلها الطبيعى فجعلها فى سباعيات ، والسباعيات ضرب من ضروب الشعر العربى كما أن الرباعيات ضرب من ضروب الشعر الفارسى ، وقد أدى هذا بصديقنا الوديع البستانى إلى أن يقول فى سبعة أسطر ما قاله الخيام فى أربعة » (٦٩) وليست القضية فى ظنى قضية شكل فننى فحسب بقدر ما هى قضية دقة التعبير عن المعنى المراد فى أسلوب وشكل ملائم لايتمتع زيادة أو نقصا .

ثم يعود إلى تقسيم البستانى للرباعيات لنشيديين ، فيقول « إنه قسم الرباعيات إلى نشيديين مقلدا فى ذلك الطريقة اليونانية ، وبين الطريقتين الفارسية والأغريقية من التنافر ما بينهما لأن اليونان كانوا يقسمون قصائدهم الكبرى إلى أناشيد ، وكل نشيد يبين حالة من

(٦٩) الزهور : مارس سنة ١٩١٢ ص ٤٥ .

أحوال النفس أو فصلا من فصول القصة المروية كما هي الحال في إلياذة هومروس ، ولكن شعر الخيام إن هو إلا صرخات نفس متأللة جانرة لانشيدا تمجد فيه الحروب ولا الحياة ولا القوة ، (٧٠) .

على أن البستاني عندما استعان بنص « فتزجرالد » لم يكن ملتزما حرفيا به ، بل لعله كان يستعين به فقط في استيضاح بعض المعاني ، إذ إننا نجد الكثير من التغيير بين الرباعية في نصها الانجليزي عند فتزجرالد ، والسباعية في نصها العربي عند البستاني . فهو في السباعيتين السادسة والسابعة يستعين برباعيتي فتزجرالد الثامنة والتاسعة ، إلا أنه يضيف إليهما إضافات من عنده ، قد تغير الكثير من المعنى الأصلي (٧١) .

8 - And look - a thouthand blossoms with the day .

Wake - and a thouthand scatter'd into clay .

And this first summer month that brings the rose .

Shall take Jamshyd and Kaikobad away .

9 - But come with old Khayyam, and leave the lot .

of Kaikobad and Kaikhossu forgot .

Let Rustum Lay about him as he will .

Or Hatim Tai cry Supper - head them not .

هاتان هما رباعيتا فتزجرالد ، وقد استعان بهما فترجمهما على هذا النحو :

٦ - وارحموني ، فالوقت ليس رحيما .

(٧٠) نفس المصدر والصفحة .

(٧١) أقصد بالمعنى الأصلي هنا ، ماورد في نص فتزجرالد باعتبار أنه المرجع الأساسي عندى وليس النص الفارسي .

شيمة الدهر أن يظل ظلوما ... ؟

والزمان الفشام يغشى الغشوما .

أين جمشيد ؟ أين « كايوقباد » ؟

أين « زال » ؟ زالوا جميعا وبادوا .

واذكر الورد ، أمس ذاع شذاه .

واغتدى اليوم فى النعال ترابا .

٧ - فستبدون جاءهم مستبدا .

مالحكم الأيام فى الخلف رد .

لامناص منه ، ولامنه يد .

وإذا « رستم » دعاك لحرب

أودعا حاتم لأكل وشرب .

فأصم السمع ، والبث ، فلاذا .

ك ، ولا ذا من يستحق جوابا .

ومن هذه الأمثلة نستطيع أن نكتين منهج وديع البستاني فى ترجمته ، عندما نلاحظ أنه لم يعتمد على نص بعينه يترجم عنه ، ولم يتمثل أصلا واحدا نستطيع أن نقارن بينه وبين النص العربى ، وربما كان للشعر أثر فى هذا لما فيه من قيود عروضية وقافية وشكل لا يتيح للمترجم كثير حرية .

وعندما نقف على أسلوب الترجمة والاستخدامات اللفوية للكلمات نجد ناقدا معاصرا له لايفوته أن يلاحظ عليه خفاء بعض ألفاظه ، ومجافاتها للألفاظ الشعرية كقوله :

ولكم قام فى السورى من حكيم وحكيم بوفيلسوف عظيم .

وأتونا بكل قول عقيم

فالحكيم والفيلسوف واحد ، وانصراف الذهن إلى القصد من الحكيم بمعنى الناصح الواعظ المرشد الهادئ صعب لأول وهلة ، وقوله « بكل قول عقيم » قول لا يوافق شعر الخيام ، ثم تلاه قوله :

وهم اليوم فسى الثرى ساكنونا لاخطاب يلقونه صامتونا (٧٢)

على أن البستاني كان يهتم بالأدب الهندى وأشعار طاغور على وجه الخصوص ، فلقد أتبع له أن يزور الهند ويقابل بها طاغورا ويتحدث إليه ، ويعرض عليه مجموعة من أشعاره التى ترجمها إلى العربية . كما كتب عنه فصولا فى مجلة الهلال ، وإلى جانب هذا فله نشاط فى ميدان ترجمة الملاحم والأناشيد الهندوسية ، كالمحمة الهندوسية « الراميانة » و « شاكتنتلا » و « المهبراة » وغيرها . فله قصب السبق ولاشك فى هذا الميدان ، ومن هنا كان اهتمامه بالأدب الفارسى ، وبالخيام على وجه الخصوص ، على أنه بالرغم من ترجمته عن اللغة الانجليزية إلا إننا نستطيع أن نطمئن إلى كثير من هذه الاعمال فهو يترجم باخلاص ودقة على الرغم من الملاحظات الواردة ..

أبطال العالم :

لورد بيرون : ترجمة محمد السباعى سنة ١٩١٢ :

لم تكن حركة ترجمة الشعر تتبع من فراغ فكرى أو ثقافى ، وإنما كانت حركة متجاوبة مع الاتجاه الفكرى والثقافى بصفة عامة ، وهو الاتجاه النابع من المزاج العام للعصر الذى كونه مجموع عوامل متعددة مترددة بين سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية وثقافية وحضارية . وهى عوامل متشابكة تؤثر وتتأثر ، تتفاعل وتتفاعل للترك ما يسمى بالمزاج العام للعصر الذى يحدد ملامحه الفكرية من غيره من العصور والأحقاب .

وإذا كانت مجلة البيان التى أصدرها عبدالرحمن البرقوقى فى القاهرة سنة ١٩١١ قد عنيت بنشر الكثير من الشعر المترجم تحت بابها المختار « نوايغ العالم » فإنها حاولت من ناحية أخرى تناول هؤلاء النوايغ بما يفسح المجال للقراء العرب للاستزادة من تيار الثقافة الغربية .

(٧٢) البيان : س ١ م ١ سنة ١٩١١ من ٥٤٣ محمد لطفى جمعة .

ولهذا صدرت «أبطال العالم» وكان المقصود بها أن تكون سلسلة تحمل هذا الاسم ليكون اسما على مسمى . نستعرض فيه «أبطال العالم» سواء أكانوا عربا أم غير عرب وكانوا كتابا أم شعراء أم علماء أم فلاسفة أم مخترعين أم ملوكا أم روحانيين - يقوم بكتابتها صفوة كتاب العربية في مصر - ولكل بطل سفر خاص به لاتقل صفحاته عن ١٥٠ صفحة « كما جاء بعنوان الكتاب الوحيد الذي صدر في هذه السلسلة عن لورد بيرون » شاعر الانكيز الأكبر في القرن التاسع عشر « ومختارات قصائده ورواياته .

ومجمل الكتاب يحكى قصة حياة بيرون . مولده في الثاني والعشرين من يناير سنة ١٧٨٨ إلى حين وفاته سنة ١٨٢٣ ، ويحكى نقائضه وأخداذه بين حسن خلقته وجماله ، وعرج رجله وشوهاها ، بين روحه البريئة الطاهرة وخلقته النارى وطبعه الحاد ، بين حسن خلقته بين عريق نسبه وأصالة عائلته ، بين حماقاته وجنباياته التى ذاع أمرها وشاع حتى عادت كالشمس فى رابعة النهار ، يحكى تداول بيرون بضعة معلمين وتردده بعدها على مدرسة لاتينية فى بلدة إيروين محل إقامته يومئذ وذلك عام ١٧٩٤ حيث شوهد منه كراهية لمزاولة مايبتلى به الناشئون فى المدارس من ثقل الدروس ومعقوت الواجبات نون مراعاة لأميالهم الخاصة ، ولايزال المؤلف بالمرجم عنه فى حياته بطولها وعرضها . حبه لابنة عمه فى التاسعة وحمله لقب « لورد » بعد وفاة عمه وابنه وهو فى الحادية عشرة من عمره ، ورحلته مع صديقه هوبهوس فى يوليو سنة ١٨٠٩ سائرا فى جنوب أوروبا والتى خلفت لنا من أعماله : « أسفار تشايلد هارولد Shild harold pilgrimage وتنقله بعدها بين حبايبه وحبيباته ، وحياته الحافلة .

والمؤلف من خلال هذا يشير إلى مايناسب الموضوع من مؤلفات بيرون . فعندما نصل إلى رحلة مع « تشايلد هارولد » نجده يورد جزءا منها عندما يصل بلاد اليونان « يونان ياطلل المجد الدائر ، ودفة العز الغابر ، أيتها الغانية الخالدة ، المائلة البائدة ، الغائبة الشاهرة » (٧٣) .

وهو يقف بعدها عند مجموعة مختارة من أشعار بيرون يترجم عنه ويثبت ما ترجم فى نهاية مؤلفه . فهو يترجم من « تشايلد هارولد » جزءا من الفصل الأول والفصل الثالث ، ويترجم من « أسير شيلون The prisoner of Shillon » مقدمة فى الحرية ، ثم يترجم فى نهاية

كتابة القصة الشعرية الكبيرة " The Bride of Abydos " فى فصليتها الكبيرين وهوبين هذا
يترجم الكثير من المتفرقات (غلدة أثينا ، القرصان ، واقعة واترلو .. الكولوزيوم « مرسح روما »
فى ضوء القمر ، وصف الحياة ، العودة ، الوداع ، الأحلام ، مراثية ... الخ » .

على أننا لانستطيع أن نقول إن حركة الترجمة التى قام بها محمد السباعى وصلت عند
سنة ١٩١٢ إلى مرتبة عالية من الدقة ورصانة الأسلوب والاهتمام بنقل المعنى بحرفه ، فبالمقارنة
بين النص الاصلى لقصائد بيرون وبين ترجمة السباعى ، يتضح لنا الكثير من مقومات هذه
الترجمة ، ففى ترجمته لعروس أيبندوس التى سماها « عروس عبندوس » .. فى الفصل الأول :
« أتعرف موطن الحب والغرام ، ومنبت اليأس والانتقام ، حيث يسمو الروح الباسق والشجر
العادى عنوانا على ماجىء هناك من عظيم الفعال ، وما اقتحم تحت من الأخطار والأهوال ،
حيث تهيج الحماسة المصداع شوق الولوع ، ويبعث الأجلد المطماح صاحب الثار على الأثم
الفضيع ، أتعرف مغرس التين والزيتون ، ومزرعة السفرجل والليمون حيث لاتبرح الثمار فى
إيناع ، وأشعة المصباح « إسم من أسماء الشمس » فى التماع » .

ترجمة للنص :

Know ye the land where the cypress and mystlle are emblems .
of deeds that are done in their clime ? turtle .
Where the rage of the outture, the lave of the Know melt into Sorrow
Know madden to crime ?
Know ye the land of the cedar and vine,
Where the flowers ever blossoms, the beams ever shine .
Where the flight wings of Zephyr, oppren's with (perfume)
Wax faint o'er the gardens of gul in her bloom" (٧٤)

كان السباعى أحرص على اللفظ منه على سلامة الترجمة ، لم يكن من المهم عنده أن ينقل
لنا النص الانجليزى فى أسلوب عربى واضح وسليم ، ولكن كان المهم هو الحرص على بلاغة
الأسلوب وكثرة المتداولات والصيغ البلاغية وقد لاحظت مجلة المقتطف ذلك فقالت فى معرض

The poetical works of Lord Byron, London, Thomas (٧٤)
Yardly, The calibion Editions P. 224

حديثها عن مدى أهمية هذا الشعر المترجم للغة العربية وتحبيذها ترجمته شعرا « نعم إن المترجم أفرغ كثيرا من أقوال يبيرون في قالب السجع ، ولكن النفس لا تطرب إلى السجع كما تطرب إلى الشعر » (٧٥) .

ومن هذا النموذج الذى قدمه المترجم من « عروس إيبيلوس » ، نجد أنه يلتزم كثيرا بالمعنى العام للنص ، دون التزام بحرفية اللفظ والمعنى على السواء ، ورغم ذلك فإنه يضطر إلى توضيح معنى يبدو غامضا أو عجزت ترجمته عن الإفصاح عن مضمونه ، فيشير فى الحاشية إشارات توضيحية مثل « إسم من أسماء الشمس » وقد تبدو مثل هذه الإشارات مقبولة إذا كانت من هذا القبيل ، أما أن يشرح معنى ، أو يوضح فكرة ، فهو ما لا تستسيغه الترجمة الدقيقة . ففي قصيدة « العودة » يقول : « فما تحرك ولا التفت ، ولا تكلم ولا سقط ، ولكن أدمن النظر ، وكم يدمن المرء النظر مع اشتداد الألم ، وإن كان لا يسمعه التسليم بذلك ، إنه عبثا ينظر » (٧٦) . ثم يعلق على هذه العبارة الأخيرة بقوله « هذا مجاز والمعنى أن الأنوار باسراقها كأنما تدعو إليها الطارق فكأنه جعل الضياء فى الغرفة بمنزلة الابتسام وضوء البشر والطلاقة فى وجه الكريم الجواد بالدعوة المرحب بضيوفه » .

ثم هو يرصع ترجمته العربية بشواهد من الشعر العربى ، أغلبها من تأليفه حرصا منه على بلاغة المعنى ورصانة الأسلوب ، يتردد ذلك فى « الرحيل » الجزء الذى ترجمته من « تشايلد هارولد » بهذا العنوان (٧٧) وفى « أيها البحر » وهى أيضا جزء من هذه الرحلة الكبيرة (٧٨) وفى « العودة » (٧٩) . والغريب فى هذا أنه لم يكن يقوم بترجمة المعنى الأسمى شعرا وإلا لكان مقبولا . ولكنه إنما يزيد المعنى ببيت يرصع به النص ، فى إضافات تفسد المعنى فى أغلب الأحيان .. ولا أدل على ذلك من قصيدة The Bride of Abydos سألقة الذكر ، فإنك عند قراءتها فى نصها العربى الذى تضمنه هذا الكتاب لاتخرج منها بدقة المضمون المراد ، وإنما

(٧٥) المقتطف: ديسمبر ١٩١٤ المجلد ٤٥ ص ٦٠٧.

(٧٦) أبطال العالم : محمد السباعى ص ٨٤ .

(٧٧) نفس المصدر : ص ٥٥ .

(٧٨) نفس المصدر : ص ٥٧ .

(٧٩) نفس المصدر : ص ٥٨ .

تبدو مضطربة مشوشة بين محسنات بلاغية ومترادفات متكررة ، وبين ركافة لاتكاد تسينغ على المعنى شيئاً .

وإذا كان المقصود من ظهور هذه السلسلة التي لم يظهر منها إلا هذا العدد . هو إفساح المجال لما تقتصر عنه مجلة شهرية في بابها « نوابغ العالم » فما كان الأخرى أن يلتزم كاتب هذا الجزء بالأمانة العلمية التي تقتضيه التوقف ملياً عند كلمة يترجمها ، خاصة وأنه قد تخير علماً هاماً من أعلام الرومانسية الشعرية في الأدب الانجليزي له مكانته وقدره في ميدان الشعر العالمي ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى مدى خطورة هذا النوع من الترجمة على الكيان الفكرى العربى فى هذه الآونة ، فليس من المستساغ أن ينقل الأدب الغربى إلى اللغة العربية بهذه الطريقة التي قد لاتضيف جديداً للأدب العربى ، أن لم تشوه ما قد يصل إليه أديب عن شاعر غربى كبير « كبيرون » .

فالذى يرجع إلى قصيدة بيرون الشهيرة : When we two parted ، ويقارنها بالنص العربى الذى قدمه السباعى فى كتابه هذا ترجمة لها . يحس بالفارق الهائل بين النصين فى المعنى والأسلوب . فلا يمكن أن نتصور معنى الفقرة الأولى :

When we two parted
In silence and tears
Half-broken, hearted
To sever for years
Pale grew thy cheek and cold
Colder thy Kiss ;
Truly that hour foretold
Sorrow to this ! (٨٠)

على هذا النحو : « ولما بنت ساعة الرحيل ، حنا عليها فقبلها ، وكانت جالسة فهبت ، وبجيده تشبثت ، حتى امتزجت منهما الأعضاء ، وانتقلت منهما الأحشاء ، وتجاوب الصدران خفقانا ، وتخاطب القلبان ضربانا ، ولم يطق أن يرفع من رأسها المنكس ، وطرفها الخاشع الكسير ، لنلا يذهب بلين مايبدو فى تلك اللحاظ من كمد وحرقة . وكان على ذراعيه الواجفتين

يمتد شعرها ، ويسترسل مشوش الحاسن مبعثر الملح ، وكان قلبها خفى الخفقان كأنما الشعور من فرط الحدة لايشعر ، والوجد من شدة البرحاء لا يوجد « (٨١) .

فلإمكن أن تكون هذه ترجمة للنص الشعري الانجليزي ، ذلك أن المترجم لم يلتزم لفظ القصيدة أو معناها ، وإنما نستطيع أن نقول أنه حفظ من الموضوع عنوانه « عندما نفترق When We two parted وترك بعدها لخياله العنان ليصوغ ما يريد أن يقول على لسانه هو لا لسان بيرون في قصيدته .

وهذا النوع من الترجمة - إن صححت تسميته كذلك - يعيد إلى الأذهان المقدمة القيمة التي وضعها سليمان البستاني لترجمة إلياذة هوميروس ، والتي يقول فيها « لقد جرى الكثيرون من نقلة لغات الافرنج إلى العربية على أصول ابتدعوها لأنفسهم فشطوا باكثرها عن منهج الصواب ، فأجروا بها قلمهم بل هو جرى بهم مطلق العنان يحبر مايريد دون ما أراد الواضع ، فمن متصرف بالمعنى يزيد وينقص على هواه فيفسد النقل ويضيع الأصل ، ومن متسرع يضمن بدقائق من وقته للتثبت من مراد المؤلف فيلتبس عليه فهم العبارة فينتقلها على ماتصورت له لأول وهلة فتنعكس عليه المعانى على كره منه « (٨٢) .

وهو يقدم في موضع آخر الطرائق المثلى للترجمة ، والتي يلخصها في طريقتين « وقد سلكوا في التعريب مسلكين نقلهما اليها العامل في الكشكول عن الصلاح الصفدي قال «وللترجمة في النقل طريقتان أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما ، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية ، وما تدل عليه من المعنى فيأتى الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينتقل إلى أخرى كذلك حتى يأتى على جملة مايريد تعريبه « . هذه واحدة « والطريق الثاني في التعريب طريق حنين بن اسحق والجوهري وغيرهما ، وهي أن يأتى الجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها « (٨٣) .

ويعلق البستاني على هذا النص ويؤمن عليه ويرتضيه ، ويوضح أنه لا يوجد طريق ثالث للترجمة سواهما ، ولكنه يبدو أكثر ميلا إلى الطريقة الثانية ، فيوافق الصلاح الصفدي في تعداده ليصوب الطريقة الأولى . التي يؤخذ عليها أنه لا توجد في الكلمات العربية كلمات تقابل

(٨١) إبطال العالم : محمد السباعي ص ٨٢ .

(٨٢) مقدمة إلياذة هوميروس ترجمة البستاني سنة ١٩٠٤ ص ٧٤ .

(٨٣) نفس المصدر : ص ٧٥ .

جميع الكلمات اليونانية ، والثانى أن خواص التركيب والنسب الاسنادية لاتطابق نظيرها من لغة أخرى دائما .

ومن الواضح أن السباعى لم يلتزم طريقا من الطريقتين فى ترجمته ، فلا هو التزم حرفية النص ونقله بكلماته . ولا هو التزم حرفية المعنى فنقله بتمامه أو بشبه تحريف بسيط يقتضيه الأسلوب العربى كما يتضح من النصوص السابقة .

* * *

مسرح شكسبير :

لم تقتصر الترجمة فى هذه الفترة على مختارات القصيد الغنائى ، أو المقطوعات القصيرة من القصائد الطوال ، ولكنها شملت المسرح الشعرى على نحو ما . وكان مسرح شكسبير هو أكثر المسرح الغربى قبولا لدى القارئ والمشاهد والدارس المصرى . فمع نهاية القرن التاسع عشر ترجم طانيوس عبده « روميو وجولييت » سنة ١٨٩٨ ، وترجمت فى نفس الفترة أيضا مسرحية « أوتللو » Othello « حيل الرجال » لجهول سنة ١٨٩٩ . ومع بداية القرن العشرين وخلال العقد الأول منه شهدت « ماكبث Macbeth » ترجمات عدة أولها لعبدالمالك إبراهيم سنة ١٩٠٠ ، وثانيها لأحمد محمد صالح سنة ١٩١١ ، وأخرى لأحمد عفت القاضى سنة ١٩١١ أيضا .. وغيرها .

كان المسرح المصرى قد اشتد عوده على نحو ما ، وكان لابد له من إنتاج غزير يغذيه ، فمع وفود سليم النقاش لمصر سنة ١٨٧٦ ، وحتى ازدهار مسرح جورج أبيض وسلامة حجازى فيما بعد فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين ، حاولت الجهود المخلصة تقديم المسرح الغربى فى صبغة عربية لهذه الفرق التمثيلية ، فاضطلع نجيب الحداد بترجمة روميو وجولييت سنة ١٩٠١ ، وشريفا فيرونا لأحمد غلوش سنة ١٩٠٥ .

« وإلى جانب هذه الترجمات ظهرت ملخصات نثرية لبعض مسرحيات شكسبير وهى تقوم على أساس سردي أى كما لو كانت رواية لمسرحية . ومن ضمن هذه الملخصات مجموعة ثمان روايات ، والضوء المنير فى نخب روايات شكسبير ^(٨٤) . وقد ترجم مجموعة الثمان روايات

(٨٤) حركة الترجمة من الإنجليزية : رسالة الدكتورة لطيفة الزيات ، الكتاب الثالث ، الفصل الأول ص ٢٣٢ .

إبراهيم زكى « أحد موظفى الدقهلية » سنة ١٨٩٨ كما كانت الضوء المنير فى نخب روايات شكسبير « لاسكندر كلدس وحتين اسقف » سنة ١٩٠٠ (٨٥) .

وفى الحقيقة فإن مراجعة ترجمة مسرح شكسبير فى هذه الفترة يوضح أسلوب الترجمة ومدى اهتمام المترجمين بالعمل فيها ، فعلى الرغم من اتقان كثير من المترجمين للغة المنقول عنها وهى الانجليزية ، فإننا نلاحظ كثيرا من التخطى فى ترجمة النص حيناً أو التغيير فى فصول المسرحية أو مشاهدتها حيناً آخر تغييرا قد يخل بالمعنى العام لها وتسلسل أحداثها وما يريد أن يقول النص على التحديد .

ففى مسرحية روميو وجوليت ترجمة طانيوس عبده سنة ١٨٩٨ يقع النص فى خمسة فصول مقسمة إلى أجزاء تقابل المشاهد فى النص الأسمى . وقد ترجم الكثير من أجزائها شعرا يبتعد فى معناه عن النص الأسمى . بل هو (يستغرب) أحيانا فى لغته بحيث يحاول (تغريب) بعض الأساليب لتقابل النص الانجليزى فى تركيبه مثل استخدامه لكلمة « السلام بالاحترام » وهى من الجمل التى تتكرر كثيرا فى السياق ولا تستخدم فى العربية على هذا النحو الذى أراد به أن يعرب المعنى فى النص الانجليزى .

وتنتشر فى الترجمة كثيرا التفسيرات الهامشية التى يضعها المترجم لما يظنه قد استغلق فهمه على القارئ ، وهو ولاشك مما يعيب النص المترجم لما فيه من إحياء بعدم مقابلته الترجمة بالنص الأسمى ، وتأدية اللغة العربية للمعنى المقصود وقد تكرر هذا لا فى « روميو وجوليت » وحدها وإنما فى « مكبث » أيضا التى ترجمها محمد عفت سنة ١٩١١ . وفى المنظر الثالث من الفصل الثانى ص ٢٩ بعد أن يترجم ماقاله فيه بين قوسين يقول « ولا حاجة للتنبيه على أن البواب كان سكرانا » وهى ليست فى النص الأسمى . وإذا كانت ترجمة طانيوس عبده نثرية تخللتها بعض نصوص الشعر ، فترجمة محمد عفت كانت شعرية تخللتها بعض نصوص نثرية . ومن هذا القبيل كذلك مسرحية « أوتللو » التى لم يعلم اسم مترجمها ، إلا أن هذه المسرحية مثلت « على المسرح فى أخريات القرن التاسع عشر ، وقدمتها فرقة سليمان القرداحى ثم نشرت ترجمة عربية لها لمترجم مجهول ، وهى ترجمة نثرية تتخللها بعض الأبيات الشعرية ، ولا تخرج عن كونها تلخيصا مشوها لأحداث مسرحية شاكسبير » (٨٦) .

(٨٥) هذه الروايات وتاريخ طبعها وأسماء المترجمين ومكان الطبع يوجد بها فهرس مستقل ملحق بنهاية البحث .

(٨٦) لطيفة الزيات : الكتاب الثالث . الفصل الأول ص ٢٢٩ .

ومع هذا الخلط كانت هناك جهود مخلصه واعية تقدر قيمة النص الأصلي وتقدر المسئولية الملقاة على عاتق المترجم ، وكان من أمثلة هذا مسرحية ماكبث التي ترجمها عبد الملك إبراهيم وإسكندر جرجس عبد الملك سنة ١٩٠٠ ، والتي جاءت في ٩٨ صفحة من القطع الصغير في أسلوب راق يقدر قيمة العمل المترجم ، ويصدر المترجمان لها بمقدمة توضح بجلاء مدى إحساسهما بالمسئولية الملقاة على عاتقهما « إذا قيل أى الأمرين أفيد للنهضة الروائية في مصر اعتماد الكتاب المصريين على أقلامهم في تأليف الروايات وإنشائها أو انتخاب المفيد من الروايات الغربية وترجمتها ، فإن فضل واحد من المصريين أول الأمرين لم ينصف نفسه ولا أنصف بلاده » (٨٧) .

« وبعد فإننا على هذا المبدأ انتخبنا رواية من أعظم روايات الغرب هي « مكبث » المشهورة في المراسع الغربية بصدق تاريخها وشدة تأثيرها على نفوس قرائها وسامعيها ، بخطارة وقائعها وسمو معانيها . ترجمناها مراعين الأصل ونوق السامعين من أبناء العربية ، وأصدرناها مؤملين الاقبال عليها ، مستعينين على كل معطل بالله وبما بذلناه فيها من الاعتناء في الترجمة والإنشاء » (٨٨) .

وهي ترجمة نثرية تخللتها أبيات من الشعر قليلة .

وكانت الصحافة المصرية قد بدأت تخصص جوانب من صفحاتها للإنتاج الشعري المترجم وأخذت توجه عنايتها بعد ذلك للمسرح الشعري المترجم عن اللغات الغربية ، في محاولة لتشجيع هذا الانتاج من ناحية ، وفي إطلاع قرائها على طرف من الشعر الغربي من ناحية أخرى . فتطالعنا مجلة الزهور في سنتها الثالثة سنة ١٩١٢ بقولها « يوليوس قيصر : رواية تمثيلية من أشهر الروايات وأحكمها وصفا وأعظمها وقعا في النفوس ، لمؤلفها نابغة هذا الفن « شكسبير » الروائي الانكليزي الشهير . نقلها إلى العربية بعبارة بليغة مطابقة تماما للأصل الانكليزي حضرة الكاتب المجيد « سامي الجريديني المحامي » وسنتشرها تياغا من هذا الجزء بمناسبة النهضة التمثيلية الحديثة » (٨٩) .

(٨٧) ماكبث : ترجمة عبد الملك إبراهيم وإسكندر جرجس عبد الملك . المقدمة ص ٢ .

(٨٨) نفس المصدر : ص ٢ .

(٨٩) الزهور : السنة الثالثة سنة ١٩١٢ ص ٣٢٨ .

ومن هنا كان أسلوب الترجمة يتمثل فى اتجاهين واضحين - كما تحددها الدكتورة لطيفة الزيات - أسلوب منها يمثلُه الشيخ نجيب الحداد فى ترجمته لروميوجولييت وهو الاتجاه البدائى فى الترجمة - على حد تعبيرها - « الاتجاه الذى أهدر وحدتها وعمد فيها إلى التصرف فى حدود واسعة للغاية وتندرج تحت نفس الاتجاه ترجمة طانيوس عبده لروميوجولييت سنة ١٨٩٨ وترجمة عبدالملك إبراهيم واسكندر جرجس عبدالملك لماكبث سنة ١٩٠٠ (٩٠) .

وتمثل الأسلوب الثانى الذى ينصرف إلى احترام النص وترجمته ترجمة أمينة فى الشكل والمضمون معا . يحافظ على سلامة الأسلوب والمعنى من ناحية ، وعلى سلامة التقسيمات الشكلية من فصول وأجزاء ومشاهد من ناحية أخرى .

وعلى الرغم من تعذر الوقوف أمام التيارات المختلفة فى الترجمة مقننين ، محددين الاتجاهات الغالبة وأنواعها إلا إنها لاتخرج عن هذين الاتجاهين اللذين أوضحتهم الدكتورة لطيفة الزيات فى بحثها ، لعدة أسباب منها قلة المترجم من اللغات الغربية مما يتعذر معه توضيح اتجاهاتها وأنواعها . بالإضافة إلى طبيعة المرحلة التى تخضع لها هذه الفترة من البحث وماكان غالباً عليها من اتجاهات ومزاج فكرى عام .

وعلى أى حال فقد كان من الواضح خلال هذه الفترة التى تسبق سنة ١٩١٤ التاريخ الذى حددته بدءاً لهذا البحث ، أن الجهد كان مثمراً ، وأن التفتت على الفكر الغربى بعامة ، والشعر بصفة خاصة كان تفتتاً واعياً إلى حد ما . فرضته طبيعة المتغيرات الحضارية لعصر بدأ يأخذ الكثير عن الغرب ، وبدأ يتعامل معه من موقع الإدراك الواعى بحتمية الاتصال بالفكر العالمى وثماره .

(٩٠) الدكتورة لطيفة الزيات : الكتاب الثالث ، الفصل الأول . ص ٢٦١ (مخطوط) .

الفصل الثانى

أنواع الشعر المترجم واتجاهاته

أولا - أنواع الشعر المترجم :

يتضح مما سبق أن تطورا كبيرا بدأ يزدهر فى مجال الاتجاه نحو الشعر الغربى . وهو تطور فرضته طبيعة مزاج العصر ، والمتغيرات الثقافية التى ظهرت كنتيجة مباشرة لحركة المجتمع والتاريخ على السواء . ورغم أن حركة الترجمة لم تخضع فيما سبق لخطأ أو منهج واضح كتلبية لحاجة ملحة من أى نوع . إلا أنها فى مجملها حركة اتجهت نحو الغرب كمحاولة مبدئية للتعرف على أرضية الساحة التى ستشهد من بعد اختيارا واضحاً لما يمكن أن يتسق مع طبيعة المزاج الفكرى لمصر خلال الفترة بين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٣٩ .

ورغم أن تحديد سنة ١٩١٤ بدءاً لهذه الفترة يبدو ملتزماً بحدث تاريخى وهو بدء الحرب العالمية الأولى . إلا أنه يمثل بدءاً لحركة ترجمة جادة تلتزم بالمزاج الفكرى العام للعصر كما سيتضح فيما بعد . ذلك أن الاتجاه نحو الشعر الغربى قد حاول الأخذ عن أنواعه جميعاً من الشعر الغنائى Lyric والمسرح الشعرى Poetical Plays ، والملاحم ، كما حاول التعريف بالأدب الغربى وأعلامها ، وعقد المقارنة بين تلك الأدب من ناحية والأدب العربى من ناحية أخرى فى صورة مقالات على صفحات المجلات الأدبية التى ظهرت خلال هذه الفترة « كالمسألة » و « السياسة الأسبوعية » وغيرهما . أو فى صورة دراسات على أيدي كبار أساتذة الأدب ورواده الذين ساهموا بنور فعال فى تقديم الفكر الغربى إلى القارئ العربى .

وعلى الرغم من بدء الاتصال بالفكر الغربى من منطلق محاولة التعرف على حياة وفكر الشعوب الغالبة . إلا أن الأمر بدأ مختلفاً بعد ذلك . بما يؤهم بنتيجة حتمية للإتصال الأول بالغرب . وهى النتيجة التى وجدت فى نقل الأدب الغربى والشعر الغربى مبرراً مختلفاً . وفى ترجمة إلياس أبى شبكة « لسقوط ملاك La chate d'un ange » للامرتين نراه يقدم لها بقوله : « مادفعنى إلى ترجمة روايتى جوسلين وسقوط ملاك إلا اتفاقهما مع الروح الشرقية ، تلك الروح التى نفذت من هواء الصحارى فنمت ورحبها الخيال فانتسعت . إن فى روح لامرتين وفى مخيلته جمالا شرقيا تغلب على الجمال الغربى الذى انخسفت آياته أمام انعكاس المشاهد الشرقية

عليها « (١) ذلك أنه قد « جاء القرن التاسع عشر فشخصت الفكرة الغربية إلى الشرق حيث دفنت تلك الروائع القديمة تحت أنقاض الزمن ، وبحث إليه وفود العلماء والشعراء منقبة عنه ذلك الجمال الطبيعي لتستنير بضياهه » (٢) .

وكان لنمو الطبقة الوسطى وازدهارها أثر كبير ولاشك في ازدهار الحركة الفكرية والثقافية بصفة عامة . وقد شهدت هذه الطبقة قمة ازدهارها خلال هذه الفترة وكان لثورة ١٩١٩ أثر في هذا كبير . فقد عملت الزعامات الشعبية منذ مصطفى كامل حتى سعد زغلول على مخاطبة هذه الطبقة ذلك أنها الطبقة الوسيطة بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا . ولأن العليا تنتمي بالولاء والمصالح المشتركة مع الاستعمار والقصر ، فقد كانت الوسطى هي البديل المناسب والوسيط الواعي بين القيادة الثورية وبين الطبقة الدنيا .

ولا جدال في أن العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية قد ساعدت على تطور حركة المجتمع وعلى إيجاد البدائل في كافة مجالات الحياة التي تستطيع أن ترسخ مبادئ الفكر في أبعاده المختلفة . وقد ساعدت عدة عوامل على ازدهار الحركة الثقافية والفكرية بصفة عامة . سواء في ذلك تطور الصحافة ، وظهور عدد من الصحف والمجلات أكثر إهتماما بالأدب والشعر وأكثر تفتحا على مجالات الثقافة والفكر الغربي ، وأكثر إيمانا بضرورة التجديد في مجالات الثقافة وفروعها المختلفة . أو إنشاء الجامعة الأهلية التي كانت مطلبا حضاريا ملحا تلبيبة حاجة العصر والمزاج العام له .

وإذا كان بعض الكتاب قد وجد من خلال بعض المجلات والجرائد اليومية مثل الأهرام والمقتطف والسياسة الأسبوعية والبلاغ والهلال والرسالة ، الفرصة لكي يضع تصوره فيما يعن من قضايا مختلفة في مجالات الفكر والثقافة . فقد أخذت الجامعة تقدم عناصر جديدة من الفكر الغربي لم يرض عنها الأزهر وعدها مروقاً على تقاليد الفكر والثقافة العربية والإسلامية المتواترة . وقد شهد "الشعر الجاهلي" أول محاولة لإظهار الصراع الدائر الخفى على سطح الأحداث الفكرية والثقافية الحديثة (٣) .

(١) مقدمة سقوط ملاك : ترجمة إلياس أبي شبكة مطبعة صابر ببيروت سنة ١٩٢٧ ص ٧ .

(٢) نفس المصدر : ص ٨ .

(٣) قرار النيابة في كتاب الشعر الجاهلي : طبع مطبعة الشباب بالقاهرة سنة ١٩٢٧ .

وإذا كانت مدرسة الشعر الحديث الأولى (البارودي ومطران وإسماعيل صبرى) قد حاولت إخراج الشعر العربى عن دائرة الفلك الذى دار فيه فى عصر المماليك، فإن الإتصال المباشر بالغرب كان سببا رئيسيا فى ظهور "مدرسة الديوان" و "مدرسة أبوللو" ومدرسة الرومانسية المصرية التى كانت تلتزم التزاماً وثيقاً "بأن الشعر وجدان" كما يدعى لذلك أحد أعلامها وهو عبد الرحمن شكرى فى مقدمة ديوانه الأول "حنوء الفجر" الذى ظهر سنة ١٩٠٩.

ولأن هذه المدارس لم تتبع من فراغ فكرى، وإنما كانت أكثر التزاما بدعوتها فكريا من غيرها، فقد كانت الكتابة فى هذا المجال أحد الأسباب الرئيسية التى وجهت الأنظار، وساعدت على تنبيه الأذهان للشعر الغربى ولأعلامه خاصة فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى، فقد نقد المازنى "شعر حافظ" ووضع العقاد "شوقى فى الميزان" وشهدت صفحات (عكاظ) نقدا مريرا لشعر حافظ سنة ١٩١٤، إلى أن حاولت هذه المدرسة وضع أسسها الفنية والنقدية فى سلسلة من الكتب باسم «الديوان فى النقد والأدب» لم يظهر منها غير كتاب واحد.

وكما حاولت مدرسة الديوان تقنين مبادئها وأسسها الفنية والنقدية فى «الديوان فى النقد والأدب» كذلك حاولت «جماعة أبوللو» سنة ١٩٣٢ أن تضع أهم أسسها ومبادئها فى مجلتها التى أصدرتها بهذا الاسم «أبوللو» وضمت بين كتابها جيل الرومانسيين من الشعراء المحدثين فى مصر.

ولا جدال فى أن هذه الحركات التجديدية فى الشعر قد ساعدت على تقديم الشعر الغربى للقارئ العربى، الذى بدا متعطشا لكل جديد فى الفن والأدب، ولعل الملاحظ أن حركة الترجمة الشعرية قد واكبت حركة مشابهة فى مجال القصص القصير والطويل، كان الدافع إلى تقديمه للقارئ العربى هو الدافع الذى وجه الأنظار إلى الفكر الغربى بعامة والشعر الغربى بصفة خاصة.

على أن الأنواع التى قدمت من الشعر المترجم قد انقسمت إلى قسمين، ففىما يختص بالقصائد الغنائية Lyric فقد التزم بعض المترجمين بترجمتها نثرا، والتزم البعض الآخر بتقديمها شعرا على أساس أن الشعر أقدر على تمثيل روح النص الشعرى

الغريبى من النشر ، رغم صعوبة الترجمة الشعرية ، وضرورة توفر مواصفات عدة فيمن يقدم عليها أهمها أن يكون شاعرا .

على أننا لا نستطيع أن نقول إن الترجمة كفن أدبى قد تطورت تبعا لتطور مجالات الفنون والعلوم والآداب . ذلك أن إقدام المترجم على عمله ينبع من إحساس بأهمية النص المترجم ، وبمقدرته الفنية واللغوية على نقله بأمانة للقارئ العربى . فإذا ما توفرت له هذه الأدوات أقبل على عمله وقدم محاولات مثمرة لأشك فيها . وعلى هذا فإن المحاولات التى تطرح بغرض غير هذا وبوسائل غير تلك كمحاولة حافظ ترجمة البقساء لفكتور هوجو عن طريق وسيط يعرف الفرنسية ، أو ترجمة المنفلوطى « لبول وفرجينى » وغيرها عن نفس هذا الطريق لاتدخل فى باب الترجمة أصلا وإن كانت تدخل فى باب التمصير أو الاقتباس أو التعريب المضمونى للنص الأسمى . ولهذا فليس من المنطقى أن يدخل هذا النوع فى موازين الترجمة ، أو يخضع لها .

ولأن الإحساس بضرورة نص من نصوص الغرب للحياة الفكرية الثقافية ، إحساس فردى . فإن الترجمة قد خضعت كذلك للتجارب الفردية ، فلم توضع خطة واضحة من جهة ما رسمية أو غير رسمية لنقل جانب من التراث الغربى للقارئ . ولم تعرف مثل هذه الخطط إلا مؤخرا عندما أنشئت المؤسسات الثقافية التى تقوم على جانب من جوانب الفكر والثقافة وتشغل به وتعده عدة متكاملة يمكن من خلالها الوصول إلى تحقيق الأهداف المختلفة من الترجمة . كما وجدنا فى مشروع جامعة الدول العربية لترجمة مسرح شكسبير وحقت جهدا كبيرا فى هذا المجال ، أو وزارة الثقافة التى حاولت الاضطلاع بمشروع « مسرحيات عالمية » أو « المسرح العالمى » وغيرها .

أما الفترة التى تخضع لها هذه الدراسة زمنيا فإن كافة المحاولات قد انحصرت فى مجال المحاولات الفردية التى لايلزمها الإحساس الواعى لدى الفنان أو الكاتب أو الأديب بمزاج العصر . وما يلائم هذا المزاج من فكر الغرب وثقافته .

الترجمة شعراً :

ففى مجال الترجمة الشعرية نجدنا أمام مجموعة ضخمة من النصوص من خلال هذه الفترة الزمنية ، حظيت بعناية ورعاية المترجمين ، وأول ما يطالعنا منها كتاب يحوى مجموعة من القصائد المترجمة ، عنى بها الشيخ طنطاوى جوهرى وسماها « جوهرة الشعر والتعريب » حوت قصائد لترنش ووليم وتون ومختارات من شكسبير وأشعار الطفولة فمن أشعار الطفولة نجده يترجم قصيدة Twinkle, twinkle, little star ترجمة شعرية حرص فى مجملها على مقابلة كل شطر من أشطر القصيدة العربية بشطر فى النص الأسمى :

Twinkle, twinkle, little star	أضئ يا أيها النجم الصغير
How I wonder what you are	فشانك فى غرايته كبير
Up above the world so high	وفوق رؤسنا أبدا تسير
Like a diamond in the sky .	كمثل الماس رصع فى السماء (٤)

وتستمر القصيدة على هذا النحو حتى النهاية . وهويسير على هذا المنهج أيضا فى ترجمته لقصيدة وليم وتون Character of a happy life « وصف السعداء فى الدنيا » :

How happy is he born and taught	ألا حبذا من عاش فى الناس المعاش
That pervich not another's will	ذكى فؤاد لم يكن قط إمعة
Whose armore is his honest taught	يصول بسيف الحق والحق أبلج
And simple truth his atmost skill ?	إذا اضطرب الأهواء فى كل مععة ؟ (٥)

والمترجم يذيل عنوان الكتاب بقوله « جملة قطع لمشهورى شعراء الانجليز كساها حلة الشعر العربى حضرة الحكيم العالم الأستاذ الشيخ طنطاوى جوهرى . وأخرى من نظمها فى الحكمة والأدب وجمال الطبيعة جمعها خليل سالم ومحمد أحمد كامل » (٦) ويتضح من المترجمات

(٤) جوهرة الشعر والتعريب : طنطاوى جوهرى وأخرا .

(٥) نفس المصدر .

(٦) نفس المصدر : تصدير الطبعة .

التي أوردها في هذا الكتاب حرصه الشديد على تقديم النص الغربي بدقة للقارئ العربي .
لهم إلا بعض الإضافات التي يقتضيها أسلوب العربية لتوضيح المعنى . كما حرص على إثبات
النصين العربي والإنجليزي كمحاوله أيضا لاعطاء القارئ فرصة المقارنة إذا ما كان ملما
باللغتين ، وهو ما نجده في ترجماته بعنوان «أينوق الفقراء السعادة أكثر من الأغنياء» لترنش ،
و« الرحمة صفة الله فليتصف بها الحكام » و« العالم جنة العالم » و« نصيحة للمصلحين في
الأرض » « آداب الإنسان في نفسه ومع غره » وغيرها من قصائد شكسبير .

وفي سنة ١٩١٧ يترجم « إسماعيل سرى الدهشان » ليالى ألفريد دي موسيه : ليلة مايو
وليلة أغسطس وليلة أكتوبر وليلة ديسمبر . وقد حرص المترجم على بيان المناسبة التي ألفت
فيها كل قصيدة من هذه القصائد . فقد ألفت الأولى في محفل بنادى الموسيقى ، وألفت
الثانية في محفل بنادى موظفى الحكومة ، أما الثالثة فقد عريبها المعرب في محفل بنادى
الموسيقى ، على أنه يوضح في مقدمته للترجمة منهجه في التعريب « وبالجمله فهى جماع فلسفة
الحب ، فإذا لوحظ جنوح فى أفكاره أو شطط فى آرائه فعليه وحده التبعية ، وإنى غير مسئول
إلا عن الأمانة فى التعريب ، وقد لزمها حتى كاد التعريب يكون حرفيا بل كان . ولنا أن نستفيد
من شاعرية الرجل المطلقة فى ترجمة الروح والخيال . ونطرح هذيانه بعد تبينه وتمحيصه » (٧)

فهو يرى نفسه من كل شطط فى المعنى مؤكدا دقته وأمانته فى الترجمة ، حتى خشى
أن يتهم بحرفية النقل بالرغم من ترجمتها شعرا ، بل هو يضع لنفسه أسسا يبنى عليها
طريقته فى الترجمة ، وربما كان له فضل السبق فى هذا الميدان فهو يقول فى نفس المقدمة
معللا التزامه بالقافية العربية إظهارا لطريقتهم المتبعة لأن جسم الكلمة الفرنسية كثيرا ما
لا يحمل روح المعنى ، فيلجأ شاعرهم لاطلاق القوافى والأتیان بالكلمة المؤدية للمعنى حرصا على
المعانى فإنها روح الشعر ومادته ، غير إنى لسعة اللغة العربية ماكنت حرجا كالذى يعاونه
الأصمى . فلزمت القافية العربية فى أكثر أشعارى هنا » (٨) .

على أننا بالمقابلة بين النصوص نستطيع أن نلمح دقة حقيقية فى الترجمة بالرغم من
ترجمتها شعرا ، غير أنه لم يحرص على نقل النص بأكمله ففى حديث إلهة الشعر ، الذى

(٧) ليالى ألفريد دي موسيه : تعريب إسماعيل سرى الدهشان طبعة سنة ١٩١٧ المقدمة ص ٦ .

(٨) نفس المصدر : المقدمة ص ٧ .

يستغرق في النص الفرنسي ثلاثين بيتا ، نجد النص العربي ستة أبيات ، يقول :

« إلهة الشعر :

أيها الشاعر خذ قيثارتى	وأتلنى قبلة المستمتع
زهرة النسرين فجرا أصبحت	تفتح الأكام عند المطلع
والربيع ابن مساء واحد	فيه هبت نسيمات الموضع
رصدت في الروض أطيّار الربى	في انتظار الصبح لما تهجع
وثوت في العشب حين اخضوضرت	صفحة الروضة مثوى الموضع
أيها الشاعر خذ قيثارتك	وأتلنى قبلة المستمتع (٩)

وهو يترك بعد ذلك بقية حديث ربة الشعر لينتقل لحديث الشاعر وخطابه لها :

لقد أوحش الوادي بتلك الروضة	فخفت وطاف الطيف في ليل وحشتى
هناك له ظل بأرجاء غابة	طقا الظل إذ يمتد في جوف خضرة
له قدم تجتث أعشاب روضة	فيا لذيذ الوهم يدعو لخيفتى

يلوح ويخفى بالذعرى ولهفتى (١٠)

وعلى الرغم من محاولة المترجم الالتزام بالنص الأصلي ، إلا أنه يجد صعوبة في هذا بسبب اختياره لوعاء شعري عربي يلتزم بقافية ووزن وروى تحول كثيرا دون الوصول إلى المعنى الأصلي وحده دون زيادة أو نقص ، ولكنه يحاول الاحتفاظ للقصيدة الفرنسية بطابعها العام ، ويحاول أن ينقل روح النص للقارئ العربي الذي قد يجد أحيانا غرابة في الأسلوب ، أو في الصور الشعرية ، أو في الأفكار والجمال التي تعبر عن طبيعة شعرية وحياة بيئية مختلفة ، بل وظروف تاريخية وثقافية مغايرة تماما ، وهي ولاشك محاولة استغرقت من المترجم جهدا لا يتأتى لكل محاولات الترجمة . وربما قد أعانته شاعريته وله ديوان شعر مطبوع - على تخطي بعض الصعاب .

(٩) ليالى ألفريد دي موسيه : ترجمة إسماعيل سرى الدهشان ص ١٧ .

(١٠) نفس المصدر : ص ١٨ .

ولقد تردد الحديث عن طريقة الترجمة ، وأسلوب المترجم فى عمله مع كل قصيدة تترجم ، أو كتاب ينقل عن لغة أخرى . ففى خلال هذه الفترة من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٢٢ تاريخ ظهور كتاب محمد كامل حجاج « بلاغة الغرب » فى جزأيه ، الذى يعد من الأعمال الهامة فى مجال الترجمة ، ظهرت مجموعة كبيرة من الشعر المترجم لشللى (١١) وكولردج (١٢) وتورجنيف (١٣) ما بين نثر وشعر . على أن محمد كامل حجاج يقسم الترجمة وأسلوبها فى مقدمة كتابه إلى ثلاث أساليب : « منها النقل بتصريف وهذا قليل ويصدر عادة من كاتب أو شاعر كبير يترجم إلى لغة من هو أقل منه قدرة وكفاءة ، فيعلو بقوله إلى مستوى راق يماثل قوله » ومنه من ينقل « كلمة كلمة دون تغيير فى وضع الجمل ولا مراعاة لنوع اللغة التى ينقل إليها » « والبعض يحافظ على الألفاظ والجمل محافظة دقيقة ولكنه يتصرف فى ترتيب الألفاظ طبقا لما يستوجبه نون اللغة التى ينقل إليها » وهو يفضل هذا النوع الأخير ويحبذه عن النوعين الأولين باعتبار أنه « أعظم أسلوب فى الترجمة ، والمتبع بين أفاضل المترجمين فى أوروبا » (١٤) .

ورغم التشابه فى أفكاره وأفكار سليمان البستاني فى مقدمته لإلياذة هوميروس ، إلا أنها محاولة تدل ولاشك على الاهتمام بالترجمة ، وأساليبها وخطرها على الفكر العربى على وجه الخصوص فى تلك الآونة .

واقد شهدت المرحلة التالية اهتماما شديدا بالشعراء الفرنسى والانجليزى ، واستطاع بعض المترجمين أن يضعوا يدهم على عيون هذا الشعر فتقلوه مرة ومرات إلى اللغة العربية . ولعل من أشهر القصائد التى عرفت فى هذه الفترة قصيدة لامارتين « البحيرة » Le lac التى حظيت بعدد من الترجمات شعرا ونثرا من أعلام الشعر العربى الحديث كعملى محمود طه وإبراهيم ناجى . كما عرفت قصائد أخرى للامارتين وألفريد دافنى .

يترجم إبراهيم ناجى « البحيرة » وتنشرها له السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ (١٥) :

(١١) السفور : السنة الخامسة العدد ٣ سنة ١٩١٩ (مقطوعات) .

(١٢) « إنقباض النفس » ترجمة عيد الرحمن صدقى . البيان العدد ٣ مارس سنة ١٩٢٠ .

(١٣) « أشعار منتورة » ترجمة على أدهم . البيان العدد ٥ مايو سنة ١٩٢٠ .

(١٤) بلاغة الغرب : محمد كامل حجاج . الجزء الثانى ص ٨ .

(١٥) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى العدد ٢٩ ٤ ديسمبر سنة ١٩٢٦ .

من شاطئ لشواطئ جدد يرمى بنا ليل من الأبد
ما مر منه معنى فلم يعد هيهات مرسنى يومه لعد

وكان على محمود طه قد ترجمها شعرا كذلك ونشرتها له السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
فى العدد السابق مباشرة تحت عنوان « البحيرة » « قصتها وقصيدتها » :

ليت شعرى أهكذا نحن نمضى فى عباب إلى شواطئ غمض .
ونخوض اللجى فى جنح ليل أبدى يضمنى النفوس ويفضى (١٦)

وعلى صفحات « الرسالة » ، المجلة التى أفردت للشعر المترجم بابا خاصا ، ترجم
عبدالجبار الرجبى قصيدة « الوحدة L'isolement للامارتين عن ترجمة أحمد حسن الزيات
النثرية لها من قبل فى العدد ٨١ من الرسالة :

لدى سرحة من فوق قلة شامق جلست شريد الفكر منشعب القلب
يشيع طرفى الشمس عند دلوها ويرقب من تلك المشاهد ما يصبى (١٧)

وعلى صفحات نفس المجلة ترجم فخرى أبو السعود « الطبيعة والانسان » لفكتور هوجو
شمس هذا النهار قد غربت فى أفقا خلف مكفهر السحاب
وغداً تعصف الرياح ويأتى بعد ذلك الظلام داجى الإهاب (١٨)

ولكن على محمود طه قد واصل محاولاته فى تقديم بعض نماذج الشعر الفرنسى فترجم
« بيت الراعى » و « إلى حواء » لألفريد دى فينى سنة ١٩٢٧ . وقدم لها بقوله « تلك قصيدة
رائعة للشاعر دى فينى شاعر الحب والفلسفة كما أهداها إلى حبيبته « إيفا » أو حواء !! كنا
نود أن ننقلها إلى العربية بأكملها ولكن القصيدة يربو عدد أبياتها على الثلاثمائة فى أربعة
أجزاء ضافيات ، أثرتنا حرصا على معانى الشاعر وأفكاره ، أن نترجم الجزء الأول منها لاتفاقه

(١٦) نفس المصدر : العدد ٢٨ ٢٧ نوفمبر سنة ١٩٢٦ .

(١٧) الرسالة : العدد ٨٨ مارس سنة ١٩٣٥ ص ٣٩٩ .

(١٨) الرسالة : العدد ٧ ١٥ أبريل سنة ١٩٣٣ ، لها ترجمة أخرى بقلم ميشيل جرجس المهندس . نشرت
بالمقتطف العدد ٢ من المجلد ٨٢ سنة ١٩٣٣ .

مع عنوان القصيدة ، ولعدم اتصاله بالأجزاء الثلاثة الباقية المسترسلة فى فلسفته فى الشعر والمرأة والطبيعة ، والتي يحسن أن يكون كل منها قصيدة على حدة « (١٩) .

ويبدو أن زعماء الرومانسية المصرية قد شغفوا بشعراء الرومانسية الفرنسية ، فنجد إبراهيم ناجى يتناول تذكارات ألفريد دى موسيه - شاعر الليالى - ويترجمها شعرا فى أربعة وخمسين بيتا من الشعر العربى :

بى نزوع إلى الدموع الهوامى	غير أنسى أخشى من الآلام
أبهذا المكان ياغالى الترب	ومثوى عبادتى واحترامى
أنت مثوى الذكرى ومدفنها الغالى	النقى المجهول فى الأيام (٢٠)

وتترجم قصائد أخرى كثيرة ، فلألفريد دى ثينى تترجم « بيت الراعى » (يترجمها على محمود طه) و « موسى » و « موت الذئب » ولألفريد دى موسيه تترجم « ما أبدعك حينما ترقصين » و « الذكرى » و « زهرة » و « النفس الخالدة » و « موت البجعة » و « أيتها النجمة » و « نجمة الماء » و « الشاعر والألم » و « إلى نينون » و « رولا » . وللامرتين تترجم « جرازيل » و « الذكرى » و « زهرة جافة فى ألبوم » و « الخلوة » إلى غير ذلك من القصائد (٢١)

وكما اتجهت حركة الترجمة إلى الشعر الفرنسى ، وإلى أعلام شعرائه من الرومانسيين ، اتجهت للشعر الانجليزى فيحظى بيرسى بوش شيللى Percy Baushe Shelly بنصيب وافى من اهتمام المترجمين ، فمع بداية سنة ١٩٢٦ تترجم « إلى طائر صداح » To a sky beach يترجمها شعرا على محمود طه :

ياأيها الروح جاذلانا تغنيننا	تحية لك ياصداح واديننا
طوبى لساحر لحن منك ما عرفت	له الصوارع من قبل أفانينا
وهل من الطير من ترتاد صدحته	نواحي الأفق الأعلى فيصغينا
يفيخ قلبك أنغاماً يسلسلها	من ملهم الفن وحى لايفسادينا

(١٩) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى العدد ٤٥ / ١ يناير سنة ١٩٢٧ .

(٢٠) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى العدد ٤٤ / ٨ يناير سنة ١٩٢٧ .

(٢١) بنهاية البحث فهرست مستقل بالقصائد المترجمة : مؤلفيها ومترجميها ومصادر نشرها بالصحف والمجلات المصرية .

Hail to thee, blithe spirit .
Bird thou never wert.
That from heaven, or near it .
Pourest thy full heart.

وقد ترجمها بعد ذلك مختار الوكيل على صفحات أبواللو تحت عنوان « إلى قبرة » (فى
مارس سنة ١٩٣٣ ص ٨١٥) :

وسلام عليك شعاع الجمال	ومركب السمو وروح الطرب
محال تكونين طيرا ، محال	وهذا غناؤك شىء عجب
ينوب من القلب ضا فى الجلال	ليخلد فى أبدات الحقب
غناء شجى فريد المثال	يشارفنا من ثنايا السحب

كما ترجمت « فلسفة الحب Love's philosophy » ترجمها قسطندى داوود « أبواللو
مارس سنة ١٩٣٣ ص ٨٢٢) .

رأيت نياما تمازجن بالنهر	وشاهدت أنهارا تخالطن بالبحر
وشمت نسима فى الأعلى ملازما	لعاطفة جاشت بصدري إذ يسرى
لكل على وجه البسيطة زوجة	وقد خلعت الدنيا من المفرد الوتر
قضت سنة الرحمن فى خلقه بأن	يلازمنا المحبوب كالطير فى الوكر
فلا عذر إن لم أمتزج بحبيبتى	لأحيا سعيدا فى اغتباط مدى عمرى
The fountains mingle with the river .	

And the rivers with the Ocean .

The Winds of heaven mix for ever .

With a sweat emotion .

Nothing in the world is single .

All things by a law divine .

In one another's being mingle .

Why not I with thine ? (٢٢)

The Golden treasury : P. 216 . (٢٢)

على أننا بالمقابلة بين النصوص فيما يتعلق بما أوردناه سابقا نلاحظ أن الشاعر يتصرف في النص الشعري بما يتفق مع الروى والقافية والوزن العربى . وربما كان هذا أيضا من الدوافع التى حدث بالترجم إلى الخروج فى حدود معقولة عن النص الأسمى ، وأحيانا ما يلتزم التزاما ما بالنص الانجليزى للقسيمة كما حدث في Love's Philosophy .

ولم تقتصر حركة الترجمة عن الشعر الانجليزى على شيللى وإنما تناولت توماس هود فتترجم له السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ The Bridge of sighs ترجمة إبراهيم ناجى تحت عنوان « جسر التهنيدات » القصيدة الآتية من أروع الشعر الغربى على الإطلاق ، كتبها الشاعر العبقري وهو مريض مقعد ، يصف بها فتاة يائسة انتحرت غرقا ، ويستصرخ الإنسانية لضعف المرأة ، ويدافع عنها فى شعر سلس كسلاسل الذهب ، وقد نقلناها إلى الشعر العربى محاولين فى ذلك الأصل بكل أمانة ، وأن نخلق لها « الجو » الأسمى بقدر المستطاع » (٢٣) .

سأماها العيش كل ضنك ودوع	فألحت علي الردى أن يقللا
خذ برفق هذى الضحية وارفع	بحنان هذا الجمال النحلا
تلك أذابها تسلسل ماء	لاصفات تشابه الأكنا
لاتجل ناظريك فيها ازدراء	بل سلا ما ورحمة وحنانا
Weary of breath .	One more unfortunate
Gone to her death .	Rashly in patunate
lift her with care .	Take her up tendrly
Young, and so fair .	Fashion'd so slenderly
Clinging life cerements .	Loof at her garments
Drips from her clothing	Whilst the wave conatantly
having, not Loathing . (٢٤)	Take her up instantly

ولم تقف الترجمة الشعرية عن الشعر الانجليزى عند هذا الحد ، فنجد علي محمود طه يترجم لروبرت بيرنس سنة ١٩٢٧ على صفحات السياسة الأسبوعية (السنة الأولى : العدد ٤٩

(٢٣) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى العدد ٤١ / ١٨ ديسمبر سنة ١٩٢٦ .

The Oxford Book of English Verse . (٢٤)

١٢ فبراير سنة ١٩٢٧) ويقدم لها بقوله « روبرت بيرنس شاعر أسكتلندا العظيم ، أحلته عبقريته صدر الطبقة الأولى من شعراء الجزر البريطانية ، لشعره أثر خالد في الأدب الغربي على الإطلاق وخاصة في الثقافة الانجليزية ، يقول الأستاذ « ولسون » عنه أنه لا يمكن لقصائد أن تخلد في قلوب الجماهير أو تصل إلى أعماق قراراتها كقصائد « بيرنس » وقال توماس كارليل أنه وإن كان بيرنس قد عاش فقيرا ومات مغمورا إلا أنه لا يمكن تحديد مبلغ تأثير شعره العنيف في عواطف الناس وطبائعهم حين تنهزها هزة وتعددها روعة .

وكان بيرنس قد صمم على هجر المحراث في أرض الوطن والرحيل إلى جزائر الهند الغربية لعل حظوظه تسعد هناك في تلك الحياة البعيدة ، وعندما تبادل وأصدقاء القلائل تحية الوداع الأخيرة ، وبينما هو في صدر الطريق إلى جرينوك يرثل أنشودة الليل الكئيب آخر أغنياته في مراعى كاليديونيا إذ برسالة تصل إلى صديق له من الدكتور بلاك كادت تهدم صرح أحلامه في رحلته هذه وتأتى على ما أسر لها من خطط وتفتح أمام نفسه الطامحة نواحي جديدة لحياة المجد » (٢٥) .

وهذه هي قصيدته وهو يودع فيها ضفاف نهر الايز ، ويصف بها أرض الوطن ويوجه إلى ضفاف نهر الايز تحت جنح ذلك الليل الكئيب تلفت قلبه الجريح :

لقد أقبل الليل النجوى عابسا	تزاحم في واديه سود الدياجر
وتقفو خطاه هدره الموج صاحبا	وقصف الرياح الداويات الأعاصر
وغامت سماء السهل سود سحائبا	تنجيم بالظلماء سود مواطر
وقد ترك الصياد مرعاه أييا	فرف على جنبه سرب الطوائر
وأمسيت وحدي ها هنا الآن هائما	أخوض عباب الليل غير محائر
وأطوى ضفاف النهر فيه وراية	تهيم خيالتي بها وخواطري

وقد حرص المترجم كما رأينا في مقدمته للقصيدة على توضيح كثير من الجوانب التي تهتم القارئ العربي ، نبذة عن الشاعر ونبذة عن القصيدة وظروفها وفي هذا أهمية كبرى تساعد على فهم القصيدة .

(٢٥) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى . العدد ٤٩ ١٢ فبراير سنة ١٩٢٧ .

وفى سنة ١٩٢٥ ترجمت « حمامتى » لكيتس Keats ترجمها عيسى وهب الله الشبيدى .
وهوما يشير إلى امتداد الالتفات إلى الشعر الرومانسى الانجليزى حتى هذا التاريخ وما
بعده (٢٦) .

أظنها من حزنها قد نوت ورفرف الموت على وكرها
ويلاه ؟ ماذا ساعها فانزوت تطفئ بالحن سنا عمرها ؟

وقد لقيت قرية أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith المهجورة عناية كبيزة من
المترجمين ، فترجمت على صفحات الرسالة ترجمات عدة نثرا وشعرا . ترجمها محمد عبد
المعطى الهمشبرى (الرسالة : السنة الأولى العدد الثالث والرابع سنة ١٩٣٣) فى أربع وعشرين
رباعية ، يبدؤها :

« أوبرن » ياجنة فى سفح واديننا يانفحة السحر من فربوس ماضينا
حيث السعادة للحصاد عافية تشد منه وخبرات أفانينا
وحيث تبو بواكير الربيع هنا تحيا قبل أن تغشى البساتينا
وحيث يخلف فيك الصيف بهجته زهرا يرف وأطيارا تفنينا

ولم يقتصر الأمر على هؤلاء الشعراء وشعرهم ، ولكننا نجد ترجمات عدة لبيرون وتوماس
كابل ووليم موريس ووالتر سكوت وشكسبير ووليام كوبر ووليم بليك ووردزورث وأوسكار وايلد ولورد
تينسون وتوماس جراى وغيرهم .

الترجمة نثرا :

إذا كانت للشعر قيوده التي تعوق - أحيانا - تمثل المعنى الأصلي في القصيدة المترجمة ، وتحقق أكبر قدر من صدق التعبير عن معانى الشاعر المترجم عنه ، فإن النثر أكثر رحابة ، وأكثر مرونة في قبول المعانى المختلفة والتعبير عنها في أسلوب - إذا ما اتقن الكاتب استخدامه - سهل سلس واضح معبر .

وإذا كان بعض المترجمين قد التزموا لغة الشعر في ترجمتهم في محاولة للتعبير عن المضمون الفنى للترجمة من منطلق أن الشعر أقدر من النثر على التعبير عن مضمون القصائد الغريبة ، رغم الفوارق الكبيرة بين اللغات وبين أسلوب القصيدة في العربية وأسلوبها في اللغات الغربية ، فإن البعض الآخر من المترجمين قد أثر أسلوب النثر على أنه الأسلوب الأقدر على التعبير كما سبقت الإشارة . هذا فضلا عن أن أسلوب الشعر يحتاج إلى شعراء مما قد لا يتيسر كثيرا في مجال تطور حركة الترجمة عن الآداب المختلفة .

على أن هذا الاختلاف بين الأسلوب الشعري والأسلوب النثري ، لم يكن ذا تأثير فعال في تحديد نوع الشعر المترجم ، على اعتبار أنه كان من المتوقع أن يختلف اتجاه الناثر عن اتجاه الشاعر بحكم مرونة أداة الأول عن الثاني ، إذ نجدنا أمام نصوص تترجم نثرا لا تختلف في نوعيتها عما تترجم الشعراء شعرا . بل لانجدنا أمام نفس نوع الشعر بل نجدنا أحيانا أمام نفس القصائد . فنجدنا أمام بودلير ولامرتين وألفريد دي موسيه وألفريد دي فيني وفكتور هوغو من زعماء الرومانسية الفرنسية ، ونجدنا أمام شيللى وكيتس ووردزورت وبيرون وأليغر جولد سميث ووليم بليك وتنيسون من زعماء الرومانسية الإنجليزية . هذا مع التوسع في الحدود الإقليمية للشعر الغربي ليشمل أشعار إيطالية . وألمانية ، روسية وأمريكية . بل ويشمل أشعارا شرقية هندية وفارسية وتركية .

ففي بداية سنة ١٩٢٠ تطالعنا جريدة السفور بترجمة نثرية لقصيدة « البحيرة » للامرتين بقلم : محمود محمد مصطفى والتي ضمنها في كتابه « تهنيت الأدب » فيما بعد . يبدوها « بحر الحياة معتلج الموجات » متراكب الظلمات ، نائي المرامي مشكل المقاصد ، قد خلقه الله بلا ساحل فما عرجت سفينة فيه على مرسى ، ولا هون عليها بسويعة تنفّس فيها الراحة

وتستنتش نسيمها . أيتها البحيرة فى مثل هذا اليوم من العام الفائت ، وفى مثل هذا المكان على هذا الحجر من شاطئك غفلت عين الحوادث عنا ... » (٢٧)

وهو يستخدم أسلوبا سلسا غير مقيد بقيود السجع والبديع ، وما إليها مما كان يتقيد به أبناء العصر ، وهو لا يتهجى فى ترجمته نهج المتقدمين من المترجمين الذين كان مهمهم أحيانا ينصب على رونق اللفظ وبهائه ، ولاتراكيبه البلاغية وروعيتها ، مما قد يضطر المترجم إلى الخروج من معنى النص الأسمى ، أو يلجئه إلى الحذف أو الزيادة .

وفى سنة ١٩٢٢ يقدم « محمد كامل حجاج » كتابه « بلاغة الغرب » وهو مجموعة من الشعر الانجليزى والفرنسى ترجمها نثرا فى « ديباجة عربية سليمة ، حرص فيها على إظهار النص الأسمى فى صورته الكاملة دون تكلف أو تقيد . فترجم لفكتور هوجو ولامرتين ، والفريد دى موسيه وتيوفيل جوتييه وبيركورنى وجان راسين ولغونس كار من الفرنسيين فى الجزء الأول ، ثم جوت وشيلر وهنريش هاين من الشعراء الألمان ، وملتون وشيللى وبيرون وشكسبير من الشعراء الانجليز ، فيترجم لهوجو « نابليون الثانى » و « الفريق » و « إن الرجال علينا » و « طرفة من الموسيقى » و « للامرتين » قلب المنفرد » و « العزلة » و « الخريف » و « زهرة جافة فى كتاب » و « موسيه ليلة من لياليه » وهي « تشرين الأول » ، و « الفرس الوحشية » ، و « زهرة » ، إلى غير ذلك من القصائد . و يترجم لشيللى « شاهدة فى البحر » و « أودنيس » و « لبيرون » و « ماتفريد » و « اليوم أغمت » ، وهو لا ينسى الشعراء الألمان فيترجم لشيللر مجموعة من القصائد تصل إلى حوالي السبعة ترجمة ممتازة .

ولقد ساهمت مجلة « السفور » فى هذا الميدان إسهاما كبيرا فترجمت أشعار هيريك فى الأعداد من ١٢٢ إلى ١٣٠ وذلك سنة ١٩٢٧ (٢٨) . وترجمت « البليل الغرد » To a skylark لشيللى (٢٩) كما قدمت مجلة « البيان » ترجمة عبد الرحمن صدقى لقصيدة كولوردج « إنقباض النفس » ، كما قدمت ترجمة على أدهم لبعض شعر ترجميف المنثور (٣٠) .

(٢٧) السفور : العدد ٢٣٩ السنة الخامسة فى ٤ يونيو سنة ١٩٢٠ .

(٢٨) بيان القصائد فى الفهرست المرافق .

(٢٩) السفور : السنة الخامسة العدد ١٣ فى ٢٩ يناير سنة ١٩٢٠ .

(٣٠) البيان : العدد الثالث والخامس مارس ومايو سنة ١٩٢٠ على التوالى .

وقد استمرت السفور في سنتيها الخامسة والسادسة ١٩٢١ في تقديم الشعر المترجم ،
فقدت قصائد لطاغور ولامرتين وكيثس وشللي وبيرون وغيرهم . قللمرتين ترجمت « البحيرة » ،
« لطاغور » ترجمت « البيت » لأحمد الصاوي محمد ، و« نعمة الحب » ترجمة محمد فريد ،
ولبيرون ترجمت « النفس الحزينة » (٣١) .

واقدر حاول محمد كامل حجاج في مقدمته للجزء الثاني من كتابه « بلاغة الغرب » أن
يلقى ضوئاً على منهجه في الترجمة فأشار إلى أنه لا بد للمترجم ألا « يترجم شيئاً لكاتب أو
شاعر دون أن يقرأ عدة قصائد أو قطع ليسبر غوره وتتجلى له روحه ومراميه » وهذا النوع
الآخر هو الذي أتبعته في تعريبي* (٣٢) . ثم يقول « ولا يجوز التوسع في الترجمة لإيضاح جملة
مقتضبة أو شرح نقطة غامضة فإن ذلك مما يشوه الترجمة ويغير أسلوب الشاعر » (٣٣) « بل خير
للمترجم أن يشرح الغامض في حاشية على حدة إذ في الغالب يكون هذا النوع مقصوداً لأنه
جوامع كلم قليلة ذات معانٍ وافرة وذلك كثير في شعر فكتور هوجو* (٣٤) .

ومع ظهور كتاب « بلاغة الغرب » كانت الترجمة للشعر الغربي قد شغلت حيزاً لا بأس به
من صفحات الجرائد والمجلات ، فنجد السياسة الأسبوعية تنشر ترجمة محمود حسن السيد لليلة
من ليالى ألفريد دى موسيه وهى ليلة أكتوبر/ La nuit d'octobre وقد شغلت حيزاً كبيراً من
الجريدة ، بدأها « الشاعر : لقد طار العذاب الذى عانيت طيران الحلم ، وتبدد ألى
كالطيف ، ولست مستطيعاً تشبيه ذكراء البعيدة ، وأثارة الباقية ، لا بالسحائب
الخفيفة الرقيقة الوشائج والحجب إذ يرفعها الفجر ويزيحها السحر ، فتهرب مع الرى ،
وتختفى مع القطر .

إلهة الشعر : ماذا بك يا شاعرى ، وماذا وقع لك ؟ أى عذاب خفى تكتم ، وأى نفين سر ؟
واحزننا لك يا صاحبي ... ، إنى لا أزال أشعر به ، ولا أزال أحسه . ما هذا الألم الذى أجهله وقد
بكيت ؟ والمصاب الذى لا أعرفه وقد تحدت عبراتى من أجله ؟

(٣١) بيان القصائد في الفهرست المرافق .

(٣٢) بلاغة الغرب : ج ٢ ص ٨ .

(٣٣) نفس المصدر والصفحة .

(٣٤) نفس المصدر والصفحة .

على أن الإهتمام بالفريد دى موسيه لم يقتصر على "لياليه"، وإنما شمل الكثير من قصائده التي توالى ترجمتها على صفحات السياسة الأسبوعية ففي السنة الثانية - العدد ١٦١ ظهرت "ما أبدعك حينما ترقصين" ولم يشر المترجم لأسمه فيها وإنما نشرت وذيلت بـ "....." وربما كان هذا بسبب شهرة الشاعر ومكانته فى الأدب الفرنسى، يبدوها :

"أيتها المرأة .. ما أبدعك حينما ترقصين.

أيتها الزاحفة الجميلة ما أظرفك حينما تخاصرين وتشتكين.

وما أحلاك حينما تتموجين.

إيه أيتها الحية الرقيقة الحلوة بجلدك الناعم المرقط" (٢٥).

وترجم عبد العزيز صبرى "الذكرى" : "أود أن أبكى إلا أننى أحسبني أتعذب لو حاولت أن أراك أيها المكان المقدس دائما، يا أعز القبور وأخفاها، يا مرقد الذكرى، ماذا يريك إذن فى هذه العزلة؟ ولم يا أصحابتى تأخذون بيدي؟ وقد كانت لى عادة لذيدة قديمة ترشدنى إلى الطريق"؟ (٣٦).

ويتضح من هذه النماذج مدى التطور الذى شهده الأسلوب العربى فى تعامله مع النص الغربى، فلاشك أن البعد عن شكلية الأسلوب، ومحاولة إستخدام الكلمات الأقرب إلى أداء المعنى، قد ساعد المترجمين على تمثيل روح النص ونقله ببسر للقارئ العربى، وهو ما يتضح من ترجمة محمود حسن السيد. مثلا لقصيدة الفريد دى موسيه "النفس الخالدة" : "يا خليقة يوم ما الذى يغير شجونك ساعة؟ ولم تشكو وما الذى يبكيك؟ تقلقك نفسك وتظن أنها تبكى، إن نفسك خالدة ودموعك ستجف وتنضب، تشعر أن قلبك راح ضحية دلال امرأة وتقول إنه يتحطم من شدة الألم، فنسأل الله أن يبعث السلوان إلى نفسك، إن نفسك خالدة، وجرح قلبك سيزول ويشفى" (٢٧).

(٢٥) السياسة الأسبوعية : السنة الثالثة العدد ١٦١ ٦ أبريل سنة ١٩٢٩ .
(٣٦) السياسة الأسبوعية : السنة الرابعة العدد ٢٧٧ فى ٢٧ يوليو سنة ١٩٢٩ .
(٢٧) السياسة الأسبوعية : السنة الرابعة العدد ٢١٢ ٢٩ مارس سنة ١٩٣٠ .

والحقيقة أن "السياسة الأسبوعية" بحكم مزاج رئيس تحريرها الدكتور محمد حسنين هيكل الأدبي قد أولت الترجمة كبير عنايتها، هذا فضلاً عن استكتابها لعدد من كبار الشعراء والأدباء والمشتغلين بالفكر. فشهدت صفحاتها الكثير من المقالات والدراسات والمساجلات والقصص والشعر، وقد تبنت التجديد الفكرى فى كافة صوره.

وقد ترجم عبد العزيز صبرى على صفحاتها "موت الذئب" La mort du Loup لأفريد دى فينى : "كان السحاب يفر من وجه القمر الملتهب، كما يفر الدخان من وجه الحريق، وكانت الغابة مظلمة على مدى الأفق، وبينما كنا نسير سكوتاً، ونغوص فى العشب الرطيب والنبات الكث، وحمأة اليراع المبرد، بدت لنا تحت شجرة (راتين) صمغ كأنها من شجر الواحات، آثار الذئاب التى تطاردنا، فوقتنا منصتين، معلقين أنفاسنا وأقدامنا لا تصعد فى الهواء نامة من الغابة ولا من السهل، غير صوت المروحة الهوائية التى كانت تصيح فى الفضاء صياحها الحزين، وبينما كنا نسترق الخطى فى سكون عميم تحت أشجار البلوط المنحنية على الصخور كأنها راقدة على مراقفها" (٣٨).

وترجم أديب الكيلانى (أشارت الجريدة إلى أنه من حماة - سوريا) قصيدة لامرتين "الخلوة" l'isolement

"كثيراً ما أجلس فوق الجبل حزينا كئيباً،
تظلنى أفنان سنديانة قديمة.
أشيع الشمس وهى تتوارى وراء الجبال،
وأشاهد السهول المتباينة تمتد تحت قدمى،
هنا يهدر النهر بموجات مزيدة" (٣٩).

وهى نماذج تؤكد ماسبق أن لاحظناه من حيث الاختيار عن النصوص الشعرية الفرنسية والإنجليزية، ومن حيث اتساقها مع المزاج العام للعصر ومن حيث أسلوب ترجمتها.

وقد حاولت "الرسالة" أن تنتهج نهج السياسة الأسبوعية فى الإهتمام بالشعر الغربى

(٣٨) السياسة الأسبوعية : العدد ١٧٨ السنة الرابعة ٣ أغسطس سنة ١٩٢٩ .

(٣٩) السياسة الأسبوعية : العدد ١٩ أكتوبر ١٩٢٩ .

وترجمته وتعريف الجمهور القارئ بنماذج منه. فنجدها قد أفردت بابين باب "من أدب الغرب" وآخر "من أدب الشرق". وعلى صفحاتها قدم سامي الدهان ترجمة لقصيدة "موت الذئب La mort du Loup" خفت السحب إلى القمر المتألق، كما يخف الدخان إلى الحريق، واسودت الغابات فبلغ سوادها الأفق، وكنا نخشى على النبات الأخضر الندي دون أن بنفس بكلمة، فلمحنا في الظلام الكثيف تحت أشجار الصنوبر مغالب الذئاب التي كنا نطاردها منذ هنيهة ... الخ" (٤٠).

وعلى صفحاتها أيضا ترجمت للامرتين "المؤمن المحتضر Le Crétien Mourant" : ماذا أسمع ؟ الناقوس المقدس يدق من حوله ! وما هذه الثلة من رجال الدين تحيط باكية ؟ ولن هذه الأغنية الحزينة وهذه الشعلة الخافتة ؟ أين أيتها المغنية أهدا صوتك الذي يقرع أذنى للمرة الأخيرة ؟ أجل إنى لأستيقظ على حافة القبر " (٤١).

وترجمت أيضا للامرتين "ناقوس القرية La cloche du village" وفي نفس العام أيضا كانت مريثة للامرتين لحبيته "الفير" بعنوان "إلى الفير" ترجمها معروف الأناضول، كما حظيت "فراشة" لامرتين أيضا بنصيب وافر من الترجمة، بحث بها من حماسة مترجمة "عارف قياس" تحت عنوان "الفراشة Le papillon" يبدوها : تولد حين بذر قرن الربيع، وتقضى كما يرفرف فوق أكام الورد.

تسبح وقد امتطت جناح النسيم، في سماء صافية الأديم.

وتتأرجح على أكام أزاهير لاتكاد تتفتح" (٤٢).

ولنفس المترجم وعلى صفحات نفس الجريدة تطالعنا "حنين إلى الوطن" لشاتوبريان "ما أكثر ما تكن جوانحي من ذكريات عذاب. عن البلد الجميل الذي فوق أرضه ولدت، وتحت سمائه ترعرعت . أختاه، ما أجمل تلك الأيام التي أنفقناها في فرنسا. دمت يابلادى محطاً لغرامى وفيه لفؤادى" (٤٣).

(٤٠) الرسالة : السنة الأولى العدد ١٢ أول يوليو سنة ١٩٣٣ ص ٣٠ .

(٤١) الرسالة : السنة الرابعة العدد ١٦٦ ، ٧ سبتمبر سنة ١٩٣٦ ترجمة محمد طه العاجري .

(٤٢) الرسالة : العدد ٢٢٥ سنة ١٩٣٧ ص ١٧٤٨ .

(٤٣) نفس المصدر : ص ١٧٤٨ .

ولقد حفلت المجالات والجرائد المصرية بعدد كبير من القصائد الإنجليزية فى خلال الفترة الزمنية التى يدور فيها بحثنا، فعلى صفحات "السفور" نجد ترجمة لقصيدة "شيللى" "فلسفة الحب" ترجمها "فائق رياض" وكذلك "جواب العالم" وهو وإن كان يحرص على دقة الترجمة إلا أنه يستخدم بعض التعبيرات التى لا تعرفها اللغة الإنجليزية كأن يترجم Sunlight على "نور الغزالة" ويتبعها بترجمة Clasps على "يفازل البثرا" إلا أنها لاتعيب النص المترجم كثيرا (٤٤).

ومع سنة ١٩٢٧ نجد "السياسة الأسبوعية" تنيح المجال الرحب للشعر الإنجليزى كما سبق وأن فعلت مع الشعر الفرنسى، فنجدها تترجم لجون كيتس John Keats . يترجم له "لويس إسكندر" قصيدته "نفس معذبة" يبدؤها "أيها النجم المتلألئ فى علياء السماء، أيتها الجوهرة اللامعة فى القبة الزرقاء، أيها الضوء الأبدى المسافر بمركبة الفضاء، العظيمة الساحقة فى طريقها الأمم والأجيال ... الخ" (٤٥) ويترجم لبيرون "بين الحب والشهرة" ترجمها "محمد بدر الدين سالم"، ويترجم من بعده "سعدية حسن" "منزل تينيسون المهجور": "لقد رافقت الحياة الفكر وتركا المنزل على ألا يعودا، وتركا الأبواب والنوافذ غير مغلقة، فما أخونهما من خلين، وكل ما فى الدار مظلم موحش" (٤٦) ويترجم بعدها محمد أحمد شكرى لتوماس جراى Thomas Gray "الحنن"، ولبن جونسون "ما أجملها".

على أننا رغم تقدم الإهتمام بالشعر، ورغم نوعية المنتقى منه والذى يدل على اطلاع المترجمين على الآداب الغربية، نلاحظ أن الإلتزام الجرفى بالمعنى والنص لم يصل إلى الحد المطلوب حيث تزيد بعض النصوص، وتنقص فى البعض الآخر فلا تؤدى القصيدة فى نصها العربى كل ماتؤديه فى نصها الفرنسى أو الإنجليزى.

مثال ذلك يترجم عبد الحميد حمدى قصيدة شيللى الشهيرة "فلسفة الحب" Love's philosophy إلا أنه يزيدا إلى ما يقرب من الضعف بمعانى من عنده، ويؤلف ويزيد على النص الأصيل. حقيقى أنه أورد النص الأصيل فى خلال ترجمته، ولكنه زاده لأكثر من ضعفه،

(٤٤) السفور : السنة الخامسة العدد ٣ ، ٢٠ نوفمبر سنة ١٩١٩ ص ٦ .

(٤٥) السياسة الأسبوعية : السنة الثانية العدد ٩١ ، ٢ / ١٢ / ١٩٢٧

(٤٦) السياسة الأسبوعية : السنة الرابعة العدد ١٧١ .

ثم هو من ناحية أخرى يزيد في تفسير المعنى المراد فنجد أنه يترجم الجملة "why not I with thine إلى "فلم لا نختلط ؟ .. ولم لا نمتزج ؟ فتكونين لى وأكون لك .." (٤٧).

بل نجد أحيانا قصيدة مترجمة تنسب إلى شاعر كبير وهي لا تمت بصلة من قريب أو بعيد للقصيدة المترجم عنها . فنجد ترجمة لحسن أبى الذهب للقصيدة "بيرس بوش شيللى Percy Bushe Shelly" المسماة "Remorse" "الكآبة" لا تمت إلى النص الأصلي بصلة.

فبالمقارنة :

Away ! The moon is dark beneath the moon.

Rapid clouds have drunk the last pale beam of even.

Away ! The gathering winds will call the darkness room.

And profoundest midnight shroud the resene lights of heaven.(٤٨)

يترجمها : "جلس طائر أرمل، حزينا على الحبيب، فحرق فرع زمن الشتاء، وكانت الرياح الباردة تهب فوقه ، وكان المجرى المتجمد ينساب من تحته، ولم تكن فى الغابة العارية ولاورقة شجرة، ولم تكن على الأرض ولو زهرة ساقطة، ولم يكن فى الهواء حركة، سوى أزيز عجلة الطاحونة" (٤٩).

ولم تكن هذه الجمل فى مقابل ما أوردنا من النص الإنجليزى، ولكنها ترجمة للقصيدة كلها والتي تصل فى نصها الإنجليزى إلى أربع وعشرين بيتا.

ومع ذلك نجدنا أمام شعراء يقفون أمام النص الغربى باحساس الشاعر وصدق الفنان، الذى يسبر غور النص فيصل إلى مضمونه ومفزاؤه فيعبر عنه بلغة عربية راقية وتعبير دقيق، نجد محمد عبد المعطى الهمشبرى يعجب بشاعر فيترجم له مجموعة قصصا من قصائده "حجاج العالم، أغنية إلى القمر" وينشرها على صفحات الرسالة (العدد الثامن سنة ١٩٣٣) بل يحرص أيضا على شاعرية الجملة العربية فيعنى بتركيبتها وأدائها المعنى :

(٤٧) السياسة الأسبوعية : السنة الرابعة العدد أول يونيو سنة ١٩٢٩ .

(٤٨) The Oxford Book Of English Verse .

(٤٩) السياسة الأسبوعية السنة الرابعة العدد ٢٠٣ ، ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ .

"هو طائر حزين جلس يبكي إلقاه قد مات"
و "الأرض بين رفاق من النجوم تفاوتت أعمارها" إلى غير ذلك.

ومن هذا القبيل نجد "إبراهيم ناجي" الذي عرفناه من قبل مترجما لبعض قصائد لامرئين وغيره من الشعراء الفرنسيين. نجده يترجم لشلى قصيدته "إلى الريح الغربية Ode to the west wind" فيحرص على المعنى حرصه على شعره مما يدل على وعى كامل بأهمية الترجمة وأثرها.

يقدم للقصيدة بقوله : "، وهذه القصيدة فى نظر النقاد أجمل قصائد شلى وأكثرها تعبيراً عن الجمال الفنى فى الشعر كله على الإطلاق".

"يأيتها الريح الغربية المجنونة، يانفس الخريف، أنت يامن تساق الأوراق الميتة أمام
كيانها الخفى، كأرواح تهرب من ساحر يطاردها، صفراء وسوداء شاحبة، ومحمرة ملتبهة، شبه
جموع ردت بوباء، أنت يامن تدفعين البنور المجنحة إلى قبورها القاتمة الباردة، فلا تزال
دفينة فيها حتى تجيء أختك غادة الربيع فتتنفخ فى نفيها فتطير الأكماء الجميلة أسراباً
أسراباً، وتفتننى فى الهواء وتملا السهول والتلال ألواناً وعبقاً" (٥٠).

فى مقابل :

O wild westwind, thou breath of Autumn's being.
Thou, from whose unseen presence the leaves dead.
Are driven like ghosts from an enchanter fleeing.
Yellow, and black, and pale, and hectic red.
Pestilence, stricken, multitudes ! O Thou.
Who chariotest to their dark wintrybed.
The winged seeds, where they lie cold and low.
Each like a corpse within its grave, untill.
Thine azure sister of the spring shall blow.
Her clasion o'er the dreaning earth, and fill.
(Driving sweet buds like flocks to feed in air).
With living hues and odours plain and hill. (٥١)

(٥٠) أبوالو : أبريل سنة ١٩٢٣ ص ٨٨٢ .

The Oxford Book of English Verse . (٥١)

O'wind

وهو يترجم آخر أبيات القصيدة والتي تقول :

If winter comes, can spring be far behind ?

على هذا النحو "أيتها الريح : إذا كان الشتاء مقبلا ، فهل الربيع بعيد " .

وفى الحقيقة فإن هذا النموذج من الترجمة، يمثل النوع المثالي منها خلال الثلاثينات من

هذا القرن.

ومع سنة ١٩٣٤ تطالعنا "أبوللو" بترجمة ممتعة لقصيدة من أعظم قصائد شاعر الإنجليز

الكبير وردزورث عنوانها :

Ode on intimations of Immorality from Recollections of early childhood.

يترجمها تحت عنوان : "إيماءات الأبدية من ذكريات الطفولة الأولى" بقلم : "نظمى خليل"

وهي ترجمة ممتعة حرص فيها على الإلتزام بالنص الإنجليزي "لقد أتى على وقت كنت أرى فيه

المراعى والحراج والمجارى والأرض وسائر المرائى متشحة بالأنوار السماوية كأنها مجد ويعث

لحلم، وهى الآن غيرها بالأمس، نرى كما شئت ليلا أو نهارا، فإن هذه الأشياء التى شاهدتها

سوف لا أراها من جديد" (٥٢).

There was a time when meadow, grove and stream.

The earth, and every Common sight .. to me did seem.

A Parell'd in celestial light.

The glory and the freshness of a dream.

It is not now as it hath been of yore.

Turn wheresoe'er I may

By night or day.

The things which I have seen, I now can see no more (٥٣)

وهي قصيدة شيقة حاول مترجمها أن يقدمها فى نص عربى دقيق بالنسبة لنصها

الإنجليزى.

(٥٢) أبوللو : ديسمبر سنة ١٩٣٤ ص ٧٩ .

The Golden treasury ; P. 341 . (٥٣)

وهذه النماذج التي قدمناها من الترجمة للشعر العربي لا تمثل قدرا كبيرا من المترجمات التي شهدت هذه الفترة .. وإنما هي نماذج توضح اتجاه الترجمة وأسلوبها ومدى التقدم الذي شهدته خلال الفترة بين الحربين. إذ أن هناك قدرا لا بأس به من القصائد لشللي وشكسبير وكولردج، على صفحات البيان والسفور وغيرهما تمثل نخبة مختارة من الشعر الغربي.

وكما سبقت الإشارة فإن الترجمة لم تقتصر على الشعراء الفرنسي والإنجليزي. وإنما تناولت غيرهما من الأشعار الغربية كالشاعر الإيطالي والألماني والروسي والأمريكي، رغم أن أكثرها كان من الشعراء الفرنسي والإنجليزي. ففي سنة ١٩١٧ تطالعنا السفور بعدد من قصائد الشاعر الألماني "هنريك" هي "غضب الله - إلى حبيبة قاسية - إلى ديانيم - زورة كيوييد". كما نجد في "بلاغة الغرب" لمحمد كامل حجاج نماذج من قصائد "جوت وشيللر وهنريش هين" في الجزء الثاني، وقصائد إيطالية للشاعر الإيطالي "جاكو ليوباردي" هذا إلى جانب بعض الأشعار المنتشرة - كما يسميها - للشاعر الروسي الكبير "ترجنيف" تنشرها صفحات "البيان" سنة ١٩٢٠ وصفحات الهلال سنة ١٩٢٥ (٥٤).

وفي مراجعتنا للدوريات العربية التي ظهرت خلال هذه الفترة نجد إهتماما من السياسة الأسبوعية بترجمة بعض أشعار "شيللر" بقلم محمد كامل "التمثال المحبوب في سايس". "اقتسام العالم". ثم يترجم عبد الحميد على الشرقاوي عدة قصائد لجوته على صفحات نفس الجريدة منها "صبي الساهر". بل نجد مترجما يؤثر الترجمة لشاعر واحد مثل "محمود حسن السيد" الذي يبدي إهتماما خاصا بشيللي، فيترجم له على صفحات السياسة الأسبوعية العديد من القصائد "من أدب الألمان ووداع هكتور" إلى غيرها من القصائد خلال عام ١٩٢٩ في الأعداد ١٦٦، ١٧٩، ١٧٠ من الجريدة.

ولأن حركة الترجمة قد أشتتت حركة اطلاع على الآداب الغربية، وعلى شعرائها وحياتهم ونتائجهم الأدبي. فإن الترجمة قد خضعت - فيما يبدو - لنوع من الاختيار. وهو وإن كان إختيارا تأثريا فرديا لا يخضع لخطه هيئة عامة أو مؤسسة ثقافية من أي نوع، إلا أنه - كما سبقت الإشارة - ألتمز بالمناخ الثقافي العام ومزاج العصر. ومن هنا حفلت الترجمات بعقدمات توضيحية عن الشاعر ونبذة عن حياته وأخطر الأحداث التي مر بها. وربما المناسبة التي قال

(٥٤) البيان : العدد الخامس . مايو سنة ١٩٢٠ من ٣٤٦ ، والهلال ج ٦ من ٩٧٢ سنة ١٩٢٥ .

فيها القصيدة المترجمة. فنجد عبد الحميد حمدي عندما يترجم نماذج للبتون يضع مقدمة دراسية عن الشاعر. ثم مقتطفات من عدة قصائد تمثل وجهة نظر ما، وموقف ما إزاء الحياة والكون "ملتون ثائراً لفقد بصره. مريثة يرثي فيها زوجته الثانية كاترين، الوقت ... الخ".

وكما أولت السياسة الأسبوعية اهتمامها للشعر الألماني المترجم، وكذلك الرسالة. فقد حظى بدرجة من الإهتمام لدى "أبوللو" فنجد على صفحاتها "التعتال المغشى فى سايس" لشييل ترجمة على العنانى و "وداع هكتور" سنة ١٩٣٢. لهنريش هين "أنشودة" على العنانى كذلك.

* * *

مسرح شكسبير :

وكما أولت حركة الترجمة لمسرح شكسبير إهتمامها خلال الفترة التى تسبق سنة ١٩١٤ كما سبقت الإشارة، فقد وجدنا اهتماما أكبر خلال الفترة التى يدور خلالها البحث بين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٣٩. وكان مسرح شكسبير هو الوحيد بين مسارح كتاب الغرب الذى حظى بإهتمام المترجمين العرب خلال تاريخ الأدب العربى الحديث. وقد يرجع السبب لأهمية هذا المسرح من ناحية لدى الشعوب الأوروبية، وما أضافه خلال تاريخها الأدبى. وربما لبحث المسرح العربى عن نصوص يستطيع تقديمها للتمثيل للفرق المسرحية المختلفة.

ولأن مسرحيات شكسبير لا تتسع - من حيث حجمها - لها صفحات الجرائد والمجلات اليومية أو النورية، فقد كان المنشور منها على صفحات هذه المجلات والجرائد مقطوعات قصار نون ما ترجم وطبع فى شكل كتب حوى بعضها على عدد من المقدمات التعريفية بالشاعر ومكانته فى الأدب الإنجليزى وتأثيره فى الآداب الأوروبية والغربية بصفة عامة.

ففى خلال الفترة الزمنية التى يدور فيها بحثنا من سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٩ كان المسرح العربى فى مصر قد شهد تطوراً كبيراً، فقبيل نشوب الحرب العالمية الأولى عقدت مجموعة من الشبان إجتماعاً بمنزل الأستاذ محمود خيرت المحامى وقرروا تأليف جمعية أنصار التمثيل وإخراج رواية "دافيد جرك" المنقولة عن الإنجليزية^(٥٥). وقد اهتم جورج أبيض بمجهودهم وأشرف بنفسه على إخراج الرواية التى مثلت أواخر سنة ١٩١٤ لأول مرة. وفى أثناء

(٥٥) المسرح : د . محمد منور ص ٤٣ .

الحرب فكرت جماعة من المالىين فى إنشاء شركة ترقية التمثيل العربى التى اختصت - كما هو واضح من تسميتها - بالمسرح المصرى والعربى لىون المترجم أو المنقول عن لغات أخرى.

ومما يذكر أن هذه الشركة بنت مسرح حديقة الأزبكية الحالى سنة ١٩٢١ وبدأت موجة من النشاط المسرحى بخلاف هذا تظهر فى مصر، ظهر نجيب الريحانى سنة ١٩١٦ وظل يعمل حتى توفى سنة ١٩٤٩، وكونت فرقة عبد الرحمن رشدى سنة ١٩١٧، وانضم لها مجموعة كبيرة من هواة التمثيل، كانت ماتكاد تختفى فرقة حتى تحل محلها فرق، إذ ماكادت تنحل فرقة عبد الرحمن رشدى ويتشتت أعضاؤها حتى يظهر يوسف وهبى ويؤلف فرقة ويتخذ لها مسرح رمسيس (الريحانى الآن) مكانا مختارا لها.

والى جانب هذه الجهود الفردية التى كانت ولاشك جهوداً مخلصه، خاصة إذا عرفنا مدى التضحيات التى كان يبذلها أصحابها فى هذا الوقت، كانت هناك اهتمامات من جانب الدولة. فقد إهتمت الحكومة بتأسيس فرقة قومية، فشككت سنة ١٩٣٠ لجنة للنظر فى وجوه ترقية التمثيل، واقرحت اللجنة تكوين فرقة قومية من أحسن العناصر على أن تضمن الحكومة بقاها. كما اقترحت إنشاء معهد للتمثيل وإرسال البعوث إلى الخارج وتشجيع المؤلفين والمترجمين (٥٦).

وفى سنة ١٩٣٥ إهتمت وزارة المعارف بالأمر أيضا فاعتمدت مبلغ ١٥ ألف جنيه سنويا لإنشاء فرقة قومية فكلفت الشاعر خليل مطران بإنشاء الفرقة القومية وإدارتها. ووقتها استدعى المسيو إمبلى فابر مدير الكوميدي فرانسيز للإستفادة من خبرته فى إنجاح هذه الفرقة.

هذه النهضة التمثيلية كان لها ولاشك فضل فى نقل الآداب الغربية إلى اللغة العربية، وتقديم الثمين منه على المسرح العربى، فقد طالعنا مجلة الزهور تحت عنوان يوليوس قيصر بقولها "رواية تمثيلية من أشهر الروايات، وأحكمها وصفا، وأعظمها وقعا فى النفوس لمؤلفها نابغة الفن شكسبير الروائى الإنجليزى الشهير نقلها إلى العربية بعبارة بليغة مطابقة للأصل الإنجليزى حضرة الكاتب المجيد "سامى الجريدينى" المحامى وسننشرها تباعا ابتداء من هذا الجزء بمناسبة النهضة التمثيلية الحديثة" (٥٧).

(٥٦) المسرح : د . محمد مندور ص ٤٧ .

(٥٧) الزهور : السنة الثالثة سنة ١٩١٢ ص ٣٢٨ .

والمجلة هنا تقدم هذه الترجمة فى أجزاء لقراءها "بمناسبة النهضة التمثيلية" التى كانت سببا مباشرا فى الإهتمام بمسرح شكسبير على وجه الخصوص. كما ظهرت مسرحياته مترجمة فى مجموعات، بل وتشهد المسرحية الواحدة عدة ترجمات، وتلخص فى كتيبات صغيرة حيناً آخر. فنجد - على سبيل المثال - مسرحية " تاجر البندقية The Merchant of Venice" تترجم أربع مرات . الأولى سنة ١٢٢ بقلم مصطفى عزيز القرشى، والثانية خلال نفس العام يترجمها خليل مطران، والثالثة سنة ١٩٢٦ بقلم نقولا الحداد والرابعة فى نفس العام يترجمها أحمد العقاد .

ثم تقدم بعد ذلك ملخصة عن "شارلز لام"، ومترجمة سنة ١٩٣٣ ضمن سلسلة قصص شكسبير فى العدد السابع منها ترجمة نقولا الحداد أيضا .

كما تترجم هنرى الثامن Henry the eighth أكثر من مرة، يترجمها عمر عبد العزيز أمين سنة ١٩٢٥، وفى نفس العام ترجمها أحمد العقاد وأحمد عثمان القرشى، ثم يترجمها بعد ذلك يعقوب إسكندر سنة ١٩٢٥ كذلك، على أن هذه الترجمة مفقود جزؤها الأول ولم يبق غير الجزء الثانى من ص ١١٦ حتى ص ١٩٩ (٥٨).

وترجمت "بيركليس" أيضا مرتان، كانت الأولى لمحمود لطفى ثابت، ولم ينص فيها على سنة الطبع ولكنها وردت لدار الكتب قبل سنة ١٩٣٩ وتقع فى ٧٤ صفحة، والثانية لكامل يعقوب تحت عنوان "سهام الأقدار" ولم ينص أيضا على سنة الطبع، وإنما وردت الدار سنة ١٩٢٦ وقد دخلت على هذا الأساس فى فترة البحث" (٥٩).

وقد ترجمت مجموعات أخرى من مسرحيات شكسبير فترجمت هاملت سنة ١٩٢٢ وماكبث سنة ١٩٢٤ ويوليوس قيصر سنة ١٩٢٨ بقلم محمد حمدي، ثم ترجمت بعد ذلك بقلم محمد السباعى ثم بقلم ناشد لوقا . على أن كلا من الترجمتين الأخيرتين لم ينص فيهما على سنة الطبع، ولكن أشارت مجلة الهلال إلى أن ترجمة ناشد لوقا نشرت سنة ١٩٢٠ وأن ترجمة محمد حمدي أيضا نشرت سنة ١٩٢٠ ولها تمهيد واف بقلم محمد كامل سليم سكرتير الوفد المصرى (٦٠).

(٥٨) حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية : د. لطيفة الزيات ص ٢٥٨ .

(٥٩) نفس المصدر : ص ٢٦٠ .

(٦٠) حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية : د. لطيفة الزيات ص ٢٤٨ .

على أننا نجد رواية "يوليوس قيصر" تنشر في السياسة الأسبوعية ترجمة "عائشة فهمي الخلقاوي" على فصول بداية من أواخر شهر فبراير سنة ١٩٢٩، وكان حرص الجريدة على نشرها على فصول أنها كانت مقررة على منهج البكالوريا لهذه السنة.

وترجمة العاصفة The Tempst ترجمها عن نسخة شارلز ماري لام Charles & Mary Lamb أحمد محفوظ حسن سنة ١٩٢٩، ثم ترجمها بعده أحمد زكي أبو شادي ثم ناشد سيفين في نفس العام، ويترجم سامي الجريديني بعدها "هنري الخامس" سنة ١٩٣٦.

ولقد حفلت هذه الفترة كذلك بمجموعة كبيرة من الترجمات والتلخيصات للأطفال، نجد ترويض النمرة ترجمة إبراهيم رمزي ومراجعة محمد فهم بك وعلى الجارم ومحمد مظهر سعيد. ثم نجد روايات الجيب تعنى بترجمة روميوجولييت التي حظيت بشعبية كبيرة حتى تداولتها الأيدي وقد ترجمها عباس حافظ ثم سامي قصيري بعد ذلك ويقدم إبراهيم رمزي ترجمة لمسرحية أخرى من أعمال شكسبير وهي "الملك لير" King Lear "فأجعة ذات خمسة فصول" غير أن تاريخ طبعتها لا يتضح على النسخة المودعة بدار الكتب إلا أن تاريخ الإيداع بها كان سنة ١٩٣٨ وقد راجعها خليل مطران ومحمد زكي المهندس وزكي طليمات.

وتطالعنا سنة ١٩٣٣ بمجموعة سلسلة من مسرحيات شكسبير تصدر في أجزاء ترجمها جميعاً نقولا الحداد، كان العدد الأول منها ترجمة "العاصفة" والثاني "حلم خفي في منتصف ليل صيفي" A mid summer night's dream والثالث "الشتاد" - وإن كنت لا أعرف مسرحية لشكسبير بهذا الاسم - والرابع: "جلبية بلاسب"، والخامس "رجلا فيرونا"، والسابع "تاجر البندقية" The Merchant of Venice

وهذه الترجمات جميعاً منقولة عن تلخيص Charles & Mary Lambs لمسرحيات شكسبير التي قاما بها خصيصاً تبسيطاً للأطفال، وقد حاول الدكتور إبراهيم مصطفى في مصر هذه المحاولة فتناول العديد من مسرحيات شكسبير يلخصها ويبسطها للأطفال فأخرج مجموعة كبيرة منها هي: روميوجولييت، والعاصفة، عطيل، وماكبث، وإخضاع المتمردة وهاملت، والملك لير، وجمعة فارغة وتاجر البندقية، ودقة بدقة، وأخطاء مسلية^(٦١).

(٦١) موجودة بفهارس دار الكتب المصرية تحت أرقام ١٦٧٩٠، ١٦٧٩١، ١٦٧٩٢ والفن (ز).

وقد ظهرت محاولات أخرى فى مجال تقديم المسرح الشكسبيرى للقارئ العربى، وذلك عن طريق التلخيص النثرى لأحداث المسرحية فنجد كاتباً كعبد الفتاح السرنجاوى يقدم خلاصة نثرية لمسرحية ماكبث يطبعها سنة ١٩٢٤، وهى فى مجملها لا تخرج عن كونها تلخيصاً للرواية ربما لا يحمل أيضاً روحها ومآتهف إليه. ذلك أن دقة العمل المترجم لا يكمن فى مجرد تقديم الأحداث ونقلها من لغة لأخرى، ولكن فى محاولة التوصل لروح النص والمعنى المراد، وأهدافه البعيدة ومرامييه التى يحاول المؤلف أن ينقلها للقارئ الذى تختلف درجة تفهمه ووعيه بهذه الأهداف والمرامي وفقاً لدرجة تفتحه الثقافى.

وقد خرجت سلسلة "على مسرح التمثيل" مجموعة أخرى من أعمال شكسبير : كريولينوس، وروميرو وجوليت ، ويوليوس قيصر، وعطيل، والملك لير.

على أن هذه المترجمات ليست دقيقة فى جملتها، فهى إلى جانب كونها ترجمة حرفية لفظية، كانت فى بعضها ركيكة يستحيل مقابلتها بالنص الأسمى. وربما كان السبب يرجع إلى ضعف المترجم فى اللغة المنقول منها والمنقول إليها، إلا أن الفترة الزمنية التى قدمت فيها هذه الأعمال، حيث كانت محاولات المترجمين بادية، هى التى أخرجت هذا النوع من المترجمات وأتاحت الفرصة له. نظراً لعدم وجود المترجمين نوى الباع الطويل فى هذا الميدان. هذا فضلاً عن صعوبة نص شكسبير الذى يحتاج إلى أكثر من معرفة اللغة معرفة دقيقة، معرفة عدد آخر من المعارف العامة التى تعين المترجم على فهم النص وروحه منها تاريخ أداب الفترة المؤلف فيها النص الغربى، ومنها تاريخ المنطقة العام، بل ويضيف بعض الباحثين أهمية معرفة جغرافية المنطقة وظروفها البيئية والمعيشية وطرق الحياة ونبذة عن تاريخها العام وأجناسها.

فى ترجمة عمر عبد العزيز أمين لهنرى الثامن سنة ١٩٢٥ يقدم لها بقوله : "بطلبية القسم الثانى لشهادة الدراسة الثانوية نخص هذا الكتاب وقد نحونا فى إخراجه تذليل المعقد من معجمه، وتقريب ماضاق جنايه من ألفاظه، وأملنا وطلد فى أن يقع من نفوس الطلبة عين الموقع الذى نرجوه له، وأن يشدد أزرهم فى خطوتهم الأخيرة إلى فجر الحلقة الثالثة من المنهج الدراسى" (٦٢) وهو يشير فى مقدمته لعمله على أنه كان خدمة للطلبة وتيسيراً لهم على

(٦٢) هنرى الثامن : ترجمة عبدالعزيز أمين : ص ٢ .

عملهم، وهي كما يقول "لم تكن فى روعة سابقاتها من مؤلفات شكسبير إلا أنها أكثرها تعقيدا" (٦٣).

وقد كان العرب حريصا على ترجمة كافة المقدمات التى أودعها فى كتابه فترجم مقدمة بقلم : ت . كارترايت نقلا عن الطبعة الإنجليزية التى قررت للمدارس بعنوان "مسرح الدرام فى انجلترا فى العهد الأليزابيثى". وترجم حديثا عن الرواية بقلم : ك . ودايتين بعنوان : "رواية الملك هنرى الثامن . تمهيد".

ولأن المترجم كان يخاطب الطلبة الذين يدرسون هذه الرواية ضمن برامجهم الدراسية، حاول أن ينقلها لهم فى دقة وحاول أن يهىء لها الجوال العام الذى تنور فيه أحداث المسرحية، فيقدم لها بلحوظة يقول فيها "ولقد رأينا حرصا على منفعة الطلبة، ولأن أغلب الأسئلة التى تلقى عليهم فى امتحان القسم الثانى من شهادة الدراسة الثانوية إنما تتناول المقارنة بين طبائع وفعال أبطال الروايات الشكسبيرية. من أجل هذا جميعه قررنا أن نلخص فى الأسطر التالية كل مايمكن استخلاصه من بين صحائف هذا الكتاب، ومايهم الطالب ويهىء لديه فكرة عن أبطال الرواية" (٦٤) ثم يبدأ حديثه عن الشخصيات بالملكة كاترين، ثم بالملك هنرى الثامن وتليهما بقية الشخصيات، إلا أننا كنا نتوقع بعد هذه الملحوظة تحليلا كاملا للشخصية يبين أبعادها ومؤثراتها وتأثيراتها، لا أن نطالع أحداثها فى المسرحية، فقد كان كل عمل العرب فى هذا التقديم والتوضيح الذى وصفه للشخصيات أن سرد أحداث كل شخصية من هذه الشخصيات على حدة بخلاف ماكان متوقعا فى مثل هذه الحالة.

وقد نقلها العرب فى خمسة فصول مقسمة إلى عديد من المناظر وهى فى مجملها دقيقة النقل بمعنى لأنها مدرسية فلم تترخص فى الحذف والبترو لكنها مملوءة بهنات لم تسطع التخلص منها . وهى على كل حال فى أسلوب عربى سليم.

على أننا نجد نموذجا آخر لمسرح شكسبير المترجم للعربية قام به كاتب له مكانته فى عالم الأدب الحديث وهو محمد السباعى الذى قدم للمكتبة العربية الكثير من القصص والذى كان

(٦٣) نفس المصدر : ص ٣ .

(٦٤) نفس المصدر : ص ٣٩ .

رائدا من روادها الأوائل. ترجم "يوليوس قيصر" ولم يعلم تاريخ طبعها ولكنها أودعت دار الكتب سنة ١٩٣٧ (٦٥) بدأها بفهرست بأسماء الشخصيات. ثم بدأ النص الأصلي للرواية مترجما دون مقدمات، إلا أنه لا ينسى في نهاية الترجمة أن يقدم "نبذة طريفة تتضمن وصفا دقيقاً وشرحا تحليليا عن أهم أشخاص الرواية" يتحدث عن يوليوس قيصر وعظمته ومهارته الحربية ومركزه في روما وطفيلانه وميله إلى التصديق بالخرافات، ويتناول "بروتاس" صفاته ووطنيته ودمائه وحنانه وخياليته، ثم يتناول بعده (كايس كاسبس) كنفيز "لبروتاس" في كل شيء. حذقه للسياسة ونواحيه الكريمة في أخلاقه ومصرعه وحادثه مصرعه، على أن العمل في حد ذاته كعمل مترجم لنص انجليزي من أسلوب القرن السابع عشر، ربما كان السبب في عدم دقة الكثير من هذه الأعمال المترجمة، ذلك أن الحكم عليها من ناحية التزامها بالنص لن يكون منصفاً لصعوبة لغة شكسبير بالنسبة للإنجليزية الحديثة، والتي كانت سببا في غموض بعض العبارات على المترجمين (٦٦).

على أن الإهتمام بكشسبير كان أيضا - في بعض الأحيان - يصل إلى طريقة الطباعة. ونوعية الورق والحروف ومدى وضوحها. وقد يزداد النص ببعض الرسوم التوضيحية كما جاء برواية العاصفة The tempest (موضحة بطائفة من الصور الشهيرة) وقد عنيت بترجمتها إدارة مجلة "المقطف" سنة ١٩٢٩ بقلم أحمد زكي أبي شادي. وفي الحقيقة أن عمل أبي شادي في هذا النص كان أمينا إلى حد معقول، فهو يصدرها بقوله أنه كان يعتزم نقلها نظما إلا أن شواغل العمل منعه بعد أن سار في عمله فترة كبيرة وإذا بالكثيرين يصرون عليه نقلها إلى العربية نثرا وكان من أول هؤلاء أصحاب جريدة المقطف، وفعل أقام بالعمل على هذا الأساس وقدم إنتاجه ذلك "وقد اعتمد في هذه الترجمة على شروح كثيرة فضلا عن ملاحظاتي الخاصة، وأثرت طبعة نلسن لما فيها من الإرشادات المسرحية المعنية بالطلبة والممثلين" (٦٧) وقد أعرب عن رأيه في ترجمة شكسبير "وعندى أن هذا الشاعر العالمي خالد الذكر جدير بأن تترجم رواياته شعرا مرسلًا وشعرا حرا، وكلاهما مستطاع لولا حقارة الجزء من الناشرين أو من القارئ أو من جميعهم. ولكن إذا كانت ظروف البيئة ما تزال قاصرة عن مكافأة الشاعر المجتهد المبتدع.

(٦٥) تحت رقم ١٨٧٩ (أب)

(٦٦) يوليوس قيصر : ترجمة محمد السباعي طبعة مكتبة الوند من ١٨٧ وما بعدها .

(٦٧) العاصفة : أحمد زكي أبو شادي طبعة المقطف سنة ١٩٢٩ ص ٢ .

فإن ذلك لايسبغ بحال التهاون فى الترجمة النثرية، وقد تكون على تواضعها قدرة على إنصاف فن شكسبير^(٦٨).

وقد حرص المترجم كل الحرص على لغته، وحرص أيضا على النقل الأمين قدر المستطاع فى زمانه للفظ والمعنى. فهو عندما يترجم "وجهها إلى الريح"^(٦٩) لاينسى أن يقدم المقابل الذى أخذ عنه هذه الجملة من النص الأسمى. وذلك ربما لأنه لم يجد ترجمتها فيصفها للقارئ بكل أمانة فى الهامش بقوله "يقابل ذلك فى لغة شكسبير Lay her a hold أو "رتم أسمر" brow Furze نبات شائك بذره كالعدس"^(٧٠) إلى غير هذه الملاحظات التوضيحية. وهى تدل على الرغبة فى الوصول إلى المعنى الدقيق للنص الأسمى.

وفى نهاية الترجمة يقدم نظرات تحليلية تشمل موضوع الدراما وأصلها أو قصة العاصفة. ويقدم فيها تلخيصا لأحداث المسرحية. ثم مؤلفها. ولاينسى أيضا شكلها الفنى وتلخيص فصولها فصلا وفصلا وشخصياته بروسيبرو، وميراندا، وأريك، وكليبان وألونسو وفرديناند الجنزالي وأنطونيو وسيباستيان والاستيفانو وترنكويولو، ثم يختم هذا كله بحديث عن شكسبير الفنان وفنه ثم يختمها بالمراجع التى أخذ عنها .

ورغم أنه يترجمها نثرا، إلا أنه يقدم نشيدها الختامى شعرا :

الآن قد خذلت رقائى وما يرى	من قوة عندى يعود إلى
وهى الضئيلة فالحقيقة أذنسى	أما السجين الآن طوع نفوذكم
أو شطرنا بولى أعاده فلا تنسوا	عننى وقد أرجعت لى بوقيتى

وصفحت عن خاننى، لاتركونى مرغما فى ذى الأراضى القاحلة^(٧١).

وذلك ترجمة للنص الإنجليزى :

1- Now my charms are all o'erthrown.
And what strength I have's mine own.

(٦٨) نفس المصدر والصفحة .

(٦٩) نفس المصدر : ص ٨ .

(٧٠) نفس المصدر : ص ٩٦ .

(٧١) نفس المصدر .

2- Which is most faint, Now it 's true.

I must be here confined by you.

3 - Or sent to Noples, let me not.

Since I have my dukedom got.

4- And pardon'd the deceiver, dwell.

In this bare Island by your spell.(٧٢)

وهو يبذل جهدا فى توضيح ما يستغلّق فهمه، ولذا ما أحس أن الكلمة العربية ربما لا تؤدى المراد من معنى الكلمة الإنجليزية فنجدّه يضع كلمة "رقاى" فى مقابل My charms ولاضئيلة فى مقابل most faint .

وقد حظيت العاصفة أيضا باهتمام مترجم آخر فى نفس السنة، هو ناشد سيفين الذى ترجمها ترجمة توخى فيها "غاية الدقة لفائدة المتأدبين والطلبة وتخير فى صوغ العبارات أدناها إلى أداء المعنى فى غير تصرف مع المحافظة على الروح التى أفرغها فيها الشاعر العظيم قدر ما يسمح النقل من الشعر بلغة إلى النثر بلغة أخرى (٧٣) إلا أنه يلاحظ أيضا أن هذا الإلتزام ترتب عليه "غموض بعض العبارات فشرحتها حيثما وجدت بما يقر بها إلى الفهم" (٧٤).

وقد قدم فى بداية حديثه بتمهيد تناول فيه تاريخ وضع المسرحية، وملخصا وافيا لها لكل فصل من فصولها، راعى فيه إجمال أحداثها إجمالا كبيرا حتى أن تلخيصه لم يتعد الورقتين من القطع المتوسط، ثم قدم دراسة تحليلية لأهم أشخاص المسرحية : بروسبيرو وأريل وكالسيبان، ثم يختم هذا بفلسفة الرواية، وكيف حاول شكسبير فى روايته إدخال السحر والطرفة على نطاق واسع أكثر مما كان من قبل، وربما كان السحر والطرفة هنا تتشابه مع مناجدة فى حلم ليلة صيف.

ويفسر المترجم هذا بأنه "مجازاة للجمهور الإنجليزي الذى كان شديد الإهتمام بالعلوم السحرية التى كان لها بين العلوم فى ذلك العصر القدر المعلى" (٧٥).

The Tempst : Macmillan 1905 P. 70. (٧٢):

(٧٣): للعاصفة : ناشد سيفين . الطبعة الرحمانية سنة ١٩٢٩ (المقدمة) .

(٧٤): نفس المصدر .

(٧٥) نفس المصدر : ص ١٨ .

والحقيقة أن الترجمة كانت في غير قليل من الحرص على تأدية المعنى، فبالمقابلة :

ميرازا : مادمت قد أثرت بسحرك يا والدي العزيز، هذه العاصفة فهدئها، إن السماء
لتنذر بأن تصب علينا نارا خانقا لولا الأمواج ترتفع إلى الجلد فتطفئ ناراها، لقد تأملت للذين
رأيتهم يتألمون، إنها لسفينة فاخرة تحمل بلارب أناس من العظماء تلك السفينة التي تحطمت
كلها. إن صرافهم مزق قلبي تمزيقا. مساكين. لقد هلكوا. لو كنت إلهة قديرة لجعلت الأرض
تبتلع البحر قبلما يبتلع البحر هذه السفينة الفاخرة وركابها.

بروسبيرو : لاتجزعى ولا تخافى، وليطمئن قلبك فلم يصيبهم مكروه^(٧٦).

Mir : If by your art, my dearest father, you have.

Put the wild waters in this roar, allay them.

The sky, it seems, would pour down stinking pitch.

But that the sea, mounting to the welkin's cheek.

Dashes the fire out, O, I have suffer'd.

With those that I saw suffer, a brave Vessel.

Who had, no doubt, some noble Creatures in her.

Dash'd all to pieces, O'the Cry did Knock.

Against my Very heart. Poor souls, thy perish'd.

Had I been any God of power, I would.

Have Sunk the Sea within the earth or e're.

It should the good ship so have swallowed and

The Freighting souls within her.

Pro : No more amazement, tell your piteous heart.

Be collected There's no harm done . (٧٧)

فمن هذا النص نستطيع أن نلمح جهدا نحو الدقة في الترجمة، إلى جانب حرصه على
نقل كل فصل بمناظره نقلا كاملا دون تغيير في الترتيب أو الزيادة أو النقصان كما حدث في
ترجمة خليل مطران لهاملت وغيرها. وهو يحرص أيضا على تفسير ما يستغرق التعبير عنه

(٧٦) نفس المصدر : ص ٢٨ ، ص ٢٩ .

The Tempst : P. 6. (٧٧)

والسبب في اختياره إذا ما أحس باختلاف الآراء في ترجمتها . ويثبت تعليقه في هامش الكتاب ففي ترجمته للجملة Seb : We would so, and then go a bot-fowling (٧٨) يقول : "سباستييان " إنا لفاعلون وسنخرج من ثم لصيد الطيور بالمضارب" وهي ترجمة للنص الإنجليزي ولكنه يختلف فيترجمه bot-fowling فالبعض يترجم bot بمعنى وطواط فيكون بالمعنى الأخير. وهي من أنواع الرياضة التي تمارس في الليالي الليلية، ويشارك فيها فريقان أحدهما يحمل عصيا طويلة تطلى في أعلاها بالقار، أو يثبت فيها فتائل لتوقد عند ابتداء الصيد، والثاني يحمل أغصان الشجر فاذا تهيئوا للصيد أضيئت المشاعل فتخرج الطيور من أوكارها على الضوء فيبادر الآخرون بضربها بالأغصان فتهاوى ويمسكونها" (٧٩). وتنتشر مثل هذه الهوامش كثيرا في هذه الترجمة.

وبخلاف هذا وجدنا في خلال هذه الفترة الزمنية اهتماماً كبيراً لا بمسرح شكسبير فحسب ولكن بالدراسات الواسعة عن شكسبير فإلى جانب ما كانت توليه الصحف بصفة عامة من اهتمام فقد كانت كل مسرحية تترجم تحمل في طياتها إما دراسة عن مسرح شكسبير كما سبقت الإشارة ، أو دراسة عن أحداث ما من المسرحية المترجمة.

وتقابلنا في خلال هذه الفترة الزمنية ترجمات متعددة لترويض النمرة بقلم إبراهيم رمزي ومراجعة محمد فهميم بك وعلى الجارم ومحمد مظهر سعيد سنة ١٩٣٣، وماكبث لأحمد محمود العقاد وآخرين سنة ١٩٢٣، إلى جانب مجموعة كبيرة أخرى مجهولة التاريخ من الراجح أنها تدخل ضمن هذه الفترة الزمنية فقد وجدناها مودعة بدار الكتب في الفترة الزمنية للبحث وهي : الملك هنري الثامن ترجمة عبد الرحمن فهمي، وكوميديا الأخطاء لعبد الحميد أبي حامد، وكاريولينس لأحمد السباعي. ويوليوس قيصر لأحمد السباعي أيضا، وأخرى لناشد لوقا.

نال شكسبير إذن اهتماما كبيرا لم يشهده شاعر آخر في تاريخ الآداب العالمية من اللغة العربية، فقد نال مسرحه وشعره الغنائى اهتماما يدل على فهم المثقفين المصريين للشاعر ومكانته في أدب قومه. ولقد كان هذا الإهتمام واضحا في ترجمة المسرحية الواحدة ترجمات

Ibid : P. 28. (٧٨)

(٧٩) العاصفة ص ٦٩ ، ص ٧٠ الهامش .

عدة، وفي محاولة وضع الشروح والنصوص والمقدمات النقدية والدراسية له ولأعماله، وكان جزءاً من الإهتمام موجه لطلبة المدارس الذين قررت عليهم بعض مسرحياته، حتى أننا نجد بعضهم يضع الأسئلة الدراسية في خاتمة الرواية مثل "ناشد سيفين" في ترجمته "العاصفة" فقد أتبع النص بملحق صغير يتضمن الأسئلة حول الرواية في جامعتي كمبردج وأكسفورد.

ولقد كان للنهضة المسرحية دورها ولاشك في تقديم شكسبير للقارئ العربي والمسرح العربي على السواء. فلاشك أن بعض هذه المسرحيات المترجمة، قد قدم أو لا للمسرح بهدف تمثيلها، ولترقية المستوى الفني للأداء المسرحي. ولم تخل دار مسرح في تلك الحقبة من رواية أو أخرى لشكسبير.

وعلى كل حال فمن الملاحظ أن حركة الترجمة قد حاولت خلال هذه الفترة أن تكون أكثر التزاماً بالنص الشكسبييري وجملته، رغم تصرفهم أحياناً في المعنى عندما يستغلق عليهم فهمه، باستثناء عدد يتقن اللغتين حاول أن يقدم نصاً عربياً مقارباً في مضمونه ومعناه للنص الإنجليزي كمحمد السباعي وناشد سيفين وأحمد زكي أبو شادي. وقد حاول المترجمون جميعاً البعد عن الأغراب في اللغة و التمسك بأهداب المحسنات البديعية والبيانية مما قد يخرج بالنص عن حدوده الواضحة. إلا أننا نجد البعض قد استعار بعض الأساليب العربية الشائعة كالمستجير من الرمضاء بالنار" أو استخدام كلمة "الرغى" بدلا من "الثروة" مثل ناشد سيفين في ترجمته للعاصفة رغم دقتها وإتقانها.

رباعيات الخيام :

حظيت رباعيات الخيام في خلال هذه الفترة بعناية كبيرة من المشتغلين بالأدب والنقد والترجمة. وكانت ولاشك فاتحة عهد جديد لهذا الشاعر الفارسي الكبير الذي ظل ذكره طي النسيان قرناً عدة حتى قبض الله له مستشرقاً إنجليزياً هو العلامة "توماس هيد Thomas Haude أستاذ اللغتين العربية والعبرانية في جامعة أكسفورد فترجم شعره سنة ١٧٠٠ إلا أنه لم يستطع أن يلفت إليه الأنظار كما فعل من بعده إدوارد فيتزجيرالد Edward fitzgerald الشاعر الإنجليزي الذي كان له فضل إذاعة ذكر عمر الخيام في الأدب الإنجليزي بترجمته الرائدة لرباعياته سنة ١٨٥٩ في خمسة وسبعين رباعية (٨٠) شاعرت وذاعت في طول

(٨٠) رباعيات الخيام : ترجمة أحمد حامد الصراف سنة ١٩٣١ . المكتبة العربية بغداد ص ٢٨ .

أوروبا وعرضها، فعاد لصياغتها شعرا مرة أخرى سنة ١٨٦٨ فى مائة وعشرة رباعية نفذت جميعها فور صدورها، إلا أن ترجمة الرباعيات لفت أيضا أنظار المستشرقين فيترجم هامر برسفال المستشرق النمساوى الرباعيات وينشرها فى كتاب له عنوانه تاريخ الدولة العثمانية وذلك سنة ١٨١٨ (٨١) ثم يترجم المستشرق غرسن دوتاس عشر رباعيات منها سنة ١٩٥٧. إلى غير هؤلاء ممن أهتموا بهذا الأثر الكبير.

على أن الاهتمام بهذه الرباعيات قد شغل أيضا بعض الأدباء العرب فكانت أول ترجمة لها هى تلك التى يضطلع بها وديع البستانى سنة ١٩١٢ والتى أشرنا لها من قبل، ثم تلتها ترجمة عن الإنجليزية يقوم بها محمد السباعى سنة ١٩٢٢ ثم يترجمها أحمد رامى عن الفارسية سنة ١٩٢٢ ثم ترجمها جميل صنقى الزهاوى سنة ١٨٢٨، وأحمد حامد الصراف سنة ١٩٣١ وأحمد الصافى النجفى سنة ١٩٣١ عن الفارسية أيضا كما يترجمها أحمد زكى أبو شادى فى نفس العام عن الفارسية كذلك .

وأهمية بعض هذه الجهود لا ترجع إلى النص المترجم فحسب، وإنما ترجع - بالإضافة إليها - إلى ما يضمه المترجمون مترجماتهم من دراسات تشمل حياة الخيام وعصره وفلسفته وشعره مع دراسة واسعة - أحيانا - لجوانب حياته فى الشرق العربى عامة وفى فارس خاصة كما نجد فيما كتبه أحمد حامد الصراف فى ترجمته حيث وضع مقدمة فى حوالى ١٨٤ صفحة من القطع المتوسط حول الشاعر وحياته وعصره . تحدث فيها عن أول عهده بالخيام ورباعياته، ثم يعرج على تاريخ حياته وأثار هذا التاريخ فى كتب المؤرخين كالرازى والبيهقى والحاكمانى والشيروانى وابن الأثير والقزوينى ثم يعرج على الوثائق التى منها خرجت الرباعيات والتى اعتمد عليها المستشرق زوكوفسكى وعثر عليها . وقد تناولت المقدمة مكانة الخيام فى الآداب الغربية وبداية اهتمامهم به، وأول من ترجم الرباعيات من المستشرقين وأرائهم فى شعره وفلسفته ويعود بعدها للرباعيات فى اللغة العربية والتركية والعبرية .

واخضرة عرض البيئة التاريخية للخيام نجده يتناول الوضع السياسى للدولة السلجوقية الكبرى التى فى عهدها نشأ الخيام، والحروب الصليبية التى دارت رحاها فى عهده وطانفتى

(٨١) نفس المصدر .

الإسماعيلية والباطنية ومبادئهم وتعاليم ابن الصباح زميل صباه وزعيم "الحشاشين" وانتقل إلى شعراء عصره الأبيوردي والطغراني وعثمان مختاري، وزعماء الحركة الفكرية في عصره الغزالي والشهرستاني والشيخ أبو اسحق، ثم انتقل بعد هذه المقدمة الإضافية إلى النص الأصلي للرباعيات بترجمة رباعية من الأصل المثبت للغة العربية.

وكما فعل الصراف، فعل أحمد الصافي النجفي، فكلاهما يترجم عن الفارسية ويثبتها في كتابه، وكلاهما يعتمد على النص الفارس اعتمادا كاملا، ينقله بحرفه قدر الإمكان، ولكنه يضع مقدمة مختصرة على غير ما فعل الصراف (٨٢) يعرض فيها لعدد من القضايا عن الخيام شعره وفلسفته حتى أنه قدم لها بقوله : "نظرة مستعجلة في شعر الخيام وفلسفته" أما ترجمة أحمد زكي أبي شادي التي نظمها سنة ١٩٢٨ فقد أشار في تصديرها إلى أنه قد نظمها اعتماداً على الترجمة النثرية الحرفية للأستاذ جميل صدقي الزهاوي (٨٣) إلا أنه لم يضع لها أية مقدمة، وقد قسمها إلى ثمانى أقسام الأول في الخمر والثاني في الكوز والثالث في التذمر والرابع في العظمة والأخلاق والخامس في الحكمة والشك والسادس في العشق والسابع فيما خاطب عبد الله والثامن في مطالب شتى، واقتصر في جملتها على إثبات مجموعات من رباعيات الخيام تدور كلها في معنى من معانى هذه الأقسام الثمانية.

ولقد كان من الواضح أن الترجمة عن الفارسية أكثر شيوعاً من الترجمة عن الإنجليزية، فقد ترجمها أيضاً جميل صدقي الزهاوي سنة ١٩٢٨ فترجم الأصل الفارسي رباعية رباعية نثراً، ثم عاد إلى نظمها شعراً بعد سنة ١٩٢٨ واختار منها مائة وثلاثين رباعية.

على أن الذى يعنيننا من هذه المترجمات جميعاً لرباعيات الخيام هو ترجمة محمد السباعي عن النص الإنجليزي لفترجيرالد، وخاصة في طبعته الأولى سنة ١٨٥٩، فجاءت ترجمة السباعي في ٧٥ خماسية شأنتها شأن ترجمة فترجيرالد الأولى التي احتوت على ٧٥ رباعية، وقد التزم السباعي معانى رباعيات فترجيرالد إلا في بعض الحالات التي يخرج فيها السباعي عن النص الأصلي نزولاً على الأحكام الفنية أو هروياً من صور دقيقة أو عجزاً عن فهم المعنى الأصلي (٨٤).

(٨٢) رباعيات الخيام : أحمد الصافي النجفي . سنة ١٩٣١ (المقدمة) .

(٨٣) رباعيات الخيام : أحمد زكي أبو شادي . طبعة مطبعة المقتطف سنة ١٩٣١ (التصدير) .

(٨٤) حركة الترجمة الأدبية : د . لطيفة الزيات الكتاب الرابع الفصل الثاني من ٢٧٣ .

وقد حرص السباعي في مقدمته للترجمة العربية للرباعيات على ذكر نبذة من حياة الخيام وصلته بنظام الملك والحسن بن الصباح اللذين كان لهما شأن في تاريخ تلك الحقبة. وقد حرص أيضا على تناول فلسفة الخيام بالتفسير والتحليل. هذا الشاعر الذي كانت ميزته على شعراء الغرب المتصوفة أنه بينما نرى شخصيات أولئك الشعراء تختفى في ثنايا قوافيهم وتضمحل وتنسى في طيات كتاباتهم وتضاعف رموزهم، نرى شخصية الخيام بكل ما يزينها ويشينها من صفات وهنات وتزعجات وميول وشبهات واضحة لنا بارزة أمامنا كما لو كنا جالسين معه على مائدة الشراب بين الأقداح والعطر والملاب والغادة الكعاب وهو يصيح بالنديم الصبيح :

أشرب الصهباء في ظل الصبا ما زها ورد بتيجان الرى
ولذا ساقى المنيا أوحبا شرية مضت وممرت مطعما
فاحس جلدا خمرة الموت الزوام (٨٥)

وتقع الرباعيات في شكلها هذا في مقابل رباعيات لفتنجرالد متأثرة بمعانيها .. وقد بدأها :

غرد الطير فنبه من نفس وأدر كأسك فالعيش خلس
سل سيف الفجر من غمد الغلس وانبرى في الشرق رام أرسلا
أسهر الأنوار في هام القلاع (٨٦)

يقابلها في النص الإنجليزي أول رباعية لفتنجرالد :

A wake ! For morning in the bowel of night.
Has flung the stone that puts the stars to flight.
And So ! The hunter of the east has Caught.
The Sultan's Turret in a noose of light.

واضح من المقارنة بين النصين مدى الفارق الكبير في المعنى الدقيق لكل منهم.
وهو يترجم الرباعية الثانية لفتنجرالد :

(٨٥) رباعيات الخيام : ترجمة محمد السباعي طبعة المكتبة التجارية الكبرى ص ٢٠ - ٢١ .

(٨٦) نفس المصدر : ص ٢٩ .

Dreaming when dawn's let hand was in the sky.

I heard a voce within the tavern cry.

"Awake, my litle ones, and fill the cup.

before life's liquor in its cup be dry".

على هذا النحو :

صاح بي في النوم طيف هاتها نملا الأكواب من ياقوتها

وكما ينصب في كاساتها خمرة الروح وترتد إلى

منبع بالغيب مجهول البقاع (٨٧)

وفي هذه الفترة كان المازني قد ألع بالخيام وقدم عنه دراسة قيمة في كتابه "حصار

الهشيم" الذي صدر سنة ١٩٢٤ وقد انتقد ترجمة أحمد رامى للرباعية الأولى :

سمت صوتا هاتفاً في السحر نادى من الحان غفاة البشر

هبوا أملوا كأس الطلى قبل أن تفعم كأس العمر كف القدر

فينقحها ويترجمها على هذا النحو :

بينما احلم والفجر رطيب طرق السمع من الحان مهيب

كأسكم من قبل أن تؤذنكم كأس محياكم بمحتوم النضوب (٨٨)

وبالمقارنة بين هذه الترجمات الثلاث للرباعية الإنجليزية لفتزجيرالد، نجد أن السباعي كان

يحاول الاستعانة بالنص الإنجليزي في الوصول للمعنى العام للقصيدة لا أن يترجمه ترجمة لفظ

ومعنى. أما رامى فقد حاول إنشاء رباعيات مستوحاة من رباعيات الخيام في نصها الفارسي

في حين كان السباعي أكثر التزاما بالنص الإنجليزي وأكثر قرىا من معناه.

فنجده في ترجمته للرباعية :

Here with a loaf of bread beneath the bough.

Aflask of Wine, a book of Verse and Thou.

Beside me singing in the wilderness.

And wilderness is paradise enow.

(٨٧) نفس المصدر : ص ٣٠ .

(٨٨) رباعيات الخيام : السباعي .

والتي ترجمها السباعي على هذا النحو :

وأخل بي نحس شرابا عتقا ثم تلهو بنشيد نمقا
ورغيف تحت ظل أورقا وأشد بالأحان يرتد الخلا
جنة راق بها الحسن وراع (٨٩)

وقد ترجمها رامى عن الفارسية على هذا النحو :

زجاجة الخمر ونصف الرغيف وما حوى ديوان شعر طريف
أحب لى إن كنت لى مؤنسا فى بلقع من كل ملك منيف
يقول عنها أنها ضد رباعية فتزجرالد، ولكن الأخيرة أكثر اتزاناً وترجمها المازنى على
هذا النحو :

وبحسبى تحت أفنان رطاب زق خمر ورغيف وكتاب
وتفنن فيرتد اليباب مثل همى من فراديس رغاب

وواضح وعى المازنى وفهمه لفن فتزجرالد فى ترجمته للرباعيات.

وقد حرص السباعي فى كافة خماسياته على شرح كل ما هو مغلق الفهم من الكلمات وقد كان فى شرحه يعلم أنه ينتقي الوحشى من هذه الكلمات العربية، وما كان أغناء عنها، على أن أسلوبه كان واضح التأثير بأسلوب الشعراء الفحول من الجاهليين، ففيه الطعن و البقاع و الصروح، وفيه النؤيان والفهود من حمى جمشيد إلى غير ذلك من ألفاظ العربية الوحشية، فكان لا بد وأن يقابل هذا بتفسير المعنى، وتفسير الكلمات فى كثير من الأحيان، وهو مع ذلك قد ارتفع بأسلوب الرباعيات فى العربية إلى سماء لم يدانه فيها أحد، وذاعت ترجمته ذيوما كبيرا وتأثر بها الشعراء لقرب جوها العربى من الشعر الأصيل غير المترجم.

وقد عنى المترجم أيضا بتفسير الكلمات ذات المفزى الأسطورى أو التاريخى فى الرباعيات. فيبين للقارئ عيد النيروز وهو أول يوم من السنة الشمسية، وهو عند الفرس يوم نزول الشمس أول برج الحمل (٩٠) وذلك عندما يتحدث فى خماسيته الرابعة عن :

(٨٩) حصاد الهشيم : ص ٦٥ .

(٩٠) نفس المصدر : ص ٣٢ .

جد والفيروز أدراس الأمل فعرّوس الروض فى أبهى حلل

ثم هو يشير "إرم ذات العماد" التى ورد ذكرها فى التنزيل، ويزعم أن الذى بناها هو شداد بن عاد أحد ملوك العرب البائدة، وأن إرم هذه قد بادت أو اختفت، فلا يعرف أين ذهبت عندما يعرض للبيت :

إن يكن فردوس وشداد إرم بباد أو إبيريق جمشيد عظم
وهو يتحدث عن "جمشيد" فهو أحد ملوك الفرس الأقدمين كان مولعا بالشراب (٩١).

ويقسم السباعى رباعيات الخيام إلى ثلاثة أناشيد، النشيد الأول فى الحياة ومتعها ولذاتها والشراب ومتعه ولذته :

صاح بى فى النوم طيف هاتها نملا الأكواب من ياقوتها
قبلا تنضب فى كاساتها خمرة الروح وترتد إلى
منبع بالغيب مجهول البقاع

ان تقض كأس بخلو أو بمر بنيسابور أو بلسخ أقرر
فحياتى خمرها رأسا تدر لتضوب ويعننى ناسلا
ناضر الأوراق منها فى تباع (٩٢)

وهو يصل إلى هذه الفلسفة نتيجة نظر عميق فى أمور الدنيا والحياة الآخرة ، فهو يرى "إنما الآمال فى الدنيا خيال " وإلا عندما لم يرد الدنيا سوى " دار سفار " أين جمشيد وبهرام وأين الآن أجسادهما ، إنما هناك فى الفلاة لا تخشاها السباع والفهود تمر عليها وتوسعها سهلا وطربا .

وفى النشيد الثانى يلخص نتيجة تجاربه فى الحياة، ومآله إلى الدنيا الآخرة. هو يفسر هذا كله من خلال وجهة نظره الخاصة، وهو يخصص هذا النشيد لأحاديث القرار، يسبح بك فى فلسفة الآخرة عندما تحس "جلدا خمرة الموت الزوام"، بعدما حسوت من قبل خمرة من كروم يابل.

(٩١) نفس المصدر : ص ٢٥ .

(٩٢) نفس المصدر : ص ٢٨ .

وإذ متنا فكم من بعدنا حقب تطوى وتجتاز الدنيا
لاتبائنا ولا تعنى بنا إن نخبيء أو نرتحل الأكما
بعصاه حس زخار الجمام (٩٣)

وهو يفسر كلمات البيت ومعناه : الزخار : الجمام هو البحر، والجمّة : معظم الماء أى حومه وعبابه والجمع جمام يقول : كم بعد موتنا ستجتاز الدنيا من قرون ستطوى من دهور ، ولا تحفل بنا ولا تأبه ولا تكثرث لنا فى جيئتنا وذهابنا إلا بمقدار ما يعبأ البحر الخضم بالحصاة التمس يتلاعب بها المد والجزر عند ساحله تارة يلقيها فى البحر "كناية عن رمى الأقدار بالمولود فى بحر الحياة الزاخر (وأخرى يقف بها خارجه) كناية عن الموت" (٩٤).

عجبا للروح ، إن كان يطيق نضو سريال من الطين هفيق
وسموا لمدى النجم السحيق ماله ، تباله قد لزم
سجنه السفلى، مذموم الزام (٩٥)

يشرح المعنى بقوله :

"يقول إذا كان فى استطاعة الروح أن يتخلص من هذا الجسد الخبيث الدنس، ويخلع هذا السريال المصنوع من الطين، أى الحمأ المسنون، وكان فى استطاعته أيضا أن يسمو إلى مدى النجوم السحيقة حيث ملكوت الله الأعلى ومقام أرواح الأبرار فى نعيم الخلد إذا كان الروح يستطيع كل ذلك فماله - تباله وسحقا - قد لزم هذا السحب السفلى أى هذا الجسد السفلى الخبيث الجوهر الكدر العنصر".

وقد تناول المازنى الخيام فى دراسته التى نشرها ضمن مجموعة "حصاد الهشيم" عن "التصوف فى الأدب: عمر الخيام - أمن المتصوفة - ترجمة رباعياته" (٩٦).

(٩٣) نفس المصدر : ص ٨١ .

(٩٤) نفس المصدر : ص ٨١ (الهامش) .

(٩٥) نفس المصدر : ص ٩٩ .

(٩٦) حصاد الهشيم : طبعة الدار القومية سنة ١٩٦١ ص ٦٠ .

فهو يعد الخيام بعيدا عن التصوف، ذلك أنه كان رياضيا بارعا (٩٧) فمن هذه الرياضيات من الجداول الفلكية ومؤلفه في علم الجبر والذهن الرياضى والتعليق، بالنتائج على الأسباب والمعلول بعلّة إلى غير ذلك كان شقيق الخيام عند المازنى ليخرجه من دائرة المتصوفة.

وقد ترجم المازنى كما سبقت الإشارة مجموعة من رباعيات الخيام. وذلك فى معرض مقارنته بين نص أحمد رامى ونص فتزجيرالد، رغم أنه من الثابت أن رامى قد نقل عن الفارسية، وهو يعترف أن ترجمة رامى "القليل المشترك مختلف حتى ليتردد المرء فى الجزم بأن هذه الرباعية هنا هى تلك هناك" (٩٨).

وفى الحقيقة أن ترجمة رامى للرباعيات رغم عدم اقتناعه الكامل بدقة ترجمة فتزجيرالد لها عن الفارسية قد بدت أقرب الترجمات إلى روح النص فهو يترجم الرباعية :

With them the seed of wisdom did I sow.

and with my own hand labour'd it to grow.

And this was all the harvest that I reap'd.

I came like water, and Like wind I go.

على هذا النحو :

كم بذرنا حكمة العقل سواء وتعهت بكفى النماء.

وتأمل : ها حصادى كله جئت كالماء وأمضى كالهواء (٩٩).

وهو يترجم الرباعية :

This all a chequer, board of nights and days.

Where Desting with men for pieces plays.

Hither and thither moves, and mates, and slays.

And One by back in the closet days.

على هذا النحو :

هذه رقعة شطرنج الفضاء ولنا لوتان : صبيح ومساء

تنقل الخطوب بها كيف يشاء ثم تطوينا صناديق الفناء (١٠٠)

(٩٧) نفس المصدر : ص ٦٣ .

(٩٨) نفس المصدر : ص ٦٤ .

(٩٩) نفس المصدر : ص ٦٥ .

(١٠٠) نفس المصدر ص ١٠٠

وكان عدم اقتناع المازنى بدقة ترجمة فتزجرالد للنص الفارسى يعتمد على المقارنة بين النصوص. فهو يرى "إذا كانت ترجمة الأستاذ الصراف والشاعر رامى دقيقتين - ويظهر إنهما كذلك - فما نعرف الفارسية - فيخيل إلينا أن فتزجرالد عمد إلى الرباعيات المتشابهة فصاغ منها واحدة استغنى بها عن الترييد والتكرار. مثال ذلك أن الخيام - ترجمة الأستاذ الصراف - يكرر فى عدة رباعيات الدعوة إلى قلة الاكتراث بيومين. اليوم الذى مضى واليوم الذى لم يأت فيقول مثلاً فى رباعية :

"ذهبت أيام العمر القليلة كالماء فى الوادى أو الريح فى البيداء، أنا لا أغتم ليومين من الأيام اليوم الذى لم يأت واليوم الذى مضى".

وفى أخرى يقول :

لا تذكر اليوم الذى مضى، ولا تجزع من غد لم يأت بعد - طرب نفساً ولا تنقص عيشك
"فيجىء فتزجرالد ويعمق هاتين الرباعيتين بما هو شائع فى أكثر الرباعيات، ويخرج من هذا المزيج رباعية يقول فيها :

هات لى الكأس فما يجدى الفطن كيف يطوى تحت رجليه الزمن
قد قضى الأمنس، ولم يولد غد فكفانا اليوم، فالـيوم حسن

Ah. fill the cup : what boots it to repeat.

How time is slipping underneath our feet.

Unborn to-morrow and dead yesterday.

Why frit about them if to-day be sweat (101)

ورأى المازنى هنا مربود لسبب بسيط وهو أن مقارنته كانت بالنص الذى قدمه أحمد حامد الصراف، وهو لم يقم بتقصي حقيقة هذه الترجمات ومدى دقتها، إذ ربما كان الأصل فيها قائماً على خطأ فى الفهم أو على نسخ أخرى غير التى اعتمد عليها فتزجرالد وهذا هو الأرجح، وقد اعترف المازنى بهذا فقد اعترض جملة بقوله "فما نعرف الفارسية" فالحكم على هذا تقديرى غير جازم. وعلى كل فقد كان للعربية أن تكسب الكثير لو كان المازنى قد توفر على الرباعيات جميعاً مترجماً.

(١٠١) نفس المصدر : ص ٤ .

هكذا وجدنا أن الإهتمام بالأدب الغربي قد امتد إلى ترجمة فتزجيرالد الرباعيات الخيامية، وهي ولاشك قد تركت أثرا بما خلفته من أفكار تناولها الشعراء فيما بعد واهتموا لها.

مترجمات مختلفة :

وإلى جانب هذه التيارات المختلفة في الترجمة الشعرية، فقد قابلتنا بعض المترجمات هي في الواقع مجموعة لا يربطها اتجاه واحد. فهي ليست لشاعر ما، وليست قصائد غنائية تدخل في باب المترجم شعرا أو نثرا، ولكننا مجموعة من المؤلفات جمعناها تحت هذا الفصل.

فقد ظهرت خلال هذه الفترة مجموعة من الكتب والدراسات التي حرص مؤلفوها على تزيينها بالأبيات الشعرية الغربية استشهادا، أو لأنها في الأصل دراسات أو مقالات مترجمة شملت بعض أبيات من الشعر الغربي، ومن أمثلة هذا كتاب (بلاغة الإنجليز أو مختارات لويان) وهو يقع في ثلاثة أجزاء في مجلد واحد، ويحتوي على مجموعة كبيرة من المقالات الأدبية والفلسفية لكبار الكتاب الإنجليز والفرنسيين وغيرهم. ترجمة محمد السباعي (١٠٢) ونحن لايعيننا في معرض حديثنا هنا نوع المقالات التي احتواها الكتاب بقدر ما يعيننا هذا الشعر المترجم الذي حرص المترجم على إيرادها كما هو في الأصل. فمن مقالة لريتشارد ستيل (١٦٧١-١٧٢٩) يعرض تحت رقم (٦) "مشهد من مشاهد النعيم الأبدى للشاعر الإنجليزي "دريدن" :

ولقد ينود الهم عنه إذا طغى	خلسات صفوفى الزمان الأنكد
يلقاه عند الباب كل عشية	أطفاله من راقص ومفرد
ومهنىء بقدمه ومسلم	ومكثر من مرحبا ومردد
قد حف مضجعه الهناء وزانه	طهر العفاف وطيب ذاك المحتد (١٠٣)

ولعله من العسير أن نرد مثل هذا الشعر المترجم إلى أصله، فواضح كم بذل فيه المؤلف من جهد لنقله إلى العربية، حتى كاد - على ما أعتقد - أن يمحوجو

(١٠٢) طبع على نفقة مجلة البيان حقوق الطبع محفوظة للسيد / عبدالرحمن البرقوقي صاحب مجلة البيان . مطبعة التقدم .

(١٠٣) نفس المصدر : ص ٢٥ .

الشعر الإنجليزى فيه، ولكنه يوجد جوا عربيا جديدا فيه مزيج التراث والتجديد.

وتحت رقم (٩) بعنوان "وفاء الأصدقاء" قال الشاعر دريدن فى ترجمة كتاب فرجيل :

ياطلعة الشمس بعام جديد ودا شجوى فى ضلوعى تلبيد
أحزن به يوما وأعزز به على حشا حرف وقلب عميد (١٠٤)

ولا أظن كذلك أن مثل هذا النص مما يمكن رده إلى أصله من الشعر الإنجليزى عند دريدن، وعلى كل حال فقد حفلت الكتب الأدبية بكثير من هذه الأمثلة، من الشواهد الشعرية من الأشعار الإنجليزية والفرنسية والعالمية.

على أننا فى تقدمنا قليلا خلال تلك الفترة الزمنية، نجد عددا من الأعمال البارزة التى أثرت فى حياة الأدب العربى الحديث والفكر المعاصر بعامه ، فنجد عددا من أعمال "جوته" شاعر ألمانيا الكبير، سواء النثرى منها أو الروائى الشعرى، تحظى بإهتمام كل من أحمد حسن الزيات ومحمد عوض محمد ، وفى سنة ١٩٢٩ ترجم د. محمد عوض محمد نقلا عن الألمانية رائعة جوته، الكبرى "فاوست Faust" ، وقد اشترك معه فى مراجعتها أحمد حسن الزيات وهو يشير فى المقدمة إلى جهود الذين طالعوا معه النص "يشكر المعرب من صميم قلبه، جميع أصدقائه الذين تفضلوا بمطالعة هذه الترجمة ونقدها قبل تقديمها للطبع، ويخص بالذكر منهم الأستاذ أحمد حسن الزيات رئيس قسم اللغة العربية بالجامعة الأمريكية، الذى قرأ الترجمة غير مرة وراجعها على التراجم الفرنسية وأبدى للمعرب من النقد والنصح ما يمكنه من تلافى كثير مما بالكتاب من نقص وخطأ (١٠٥).

وفى تقديمه للرواية يقول الدكتور طه حسين "ولم أكن أشك وأنا أتحدث إلى مترجم "فاوست" أنه قد استطاع أن يلبس نفس جوته، ويحس كما كان يحس، ويرى الأشياء كما كان يراها، لا فى أطوار الترجمة وحدها، بل فى حياته العادية المتصلة، وسيستطيع كل قارئ عرف الأستاذ أن يتحقق هذا بنفسه حين يقرأ "فاوست" فيرى نفس جوته ثم يتحدث إلى المترجم فيرى كيف اصطبغت نفسه بتلك الصبغة

(١٠٤) نفس المصدر : ص ٥٨ .

(١٠٥) فاوست : جوته ترجمة محمد عوض محمد سنة ١٩٢٩ (التصدير) .

وكيف اتخذت لغته وأحاديثه هذه الألوان التي يراها فيعجب بها حين يقرأ ما في "فاوست" من لغة وحديث" (١٠٦).

وقد أشار الدكتور طه حسين إلى دقة الترجمة في موضع آخر من المقدمة. يقول "قرأت الترجمة العربية وتراجم أخرى في لغات أخرى لفأوست وألمت إذن بشيء مما يكتب الناس في هذه الأيام عن جودة وعن آثاره وعن فأوست بنوع خاص، وأشهد لقد بهرتني الترجمة العربية، فما ينتقضى إعجابي بها. وما أجد إلى تحقيق الثناء عليها سبيلا، أما الدقة فليس فيها شك، وحسبى أن أقارن بين هذه الترجمة العربية وتراجم أخرى في لغات أخرى، فأنظر بالملاحة التامة وحسبى أن أرجع في كثير من الأحيان إلى الأصل الألماني مع مترجميه غير الأستاذ عوض، فإذا ترجمة صاحبي دقيقة دقة لا غبار عليها إلا في مواضع قليلة أعلن إلى هو أنه تصرف فيها بعض الشيء. ولاحظت أن غيره من المترجمين الأوربيين تصرف فيها أيضا لأنها لا تستطيع أن تؤدي في غير الألمانية (١٠٧).

وفي الحقيقة أن المترجم بذل جهدا غير قليل في عمله هذا، يظهر في مدى حرصه على سلاسة الأسلوب العربي ودقته وحرصه على النقل الأمين، وحرصه على توضيح ما يستغلق فهمه على القارئ من النص في ملاحظات هامشية في كل مناسبة يرى ضرورة التوضيح فيها. ففي بداية العمل يشير إلى مغزى "القاتحة" التي وضعها المؤلف لروايته فيقول أنها "بمثابة مقدمة للكتاب أراد المؤلف أن يبين فيها المحور الذي تدور حوله حوادث القصة، وأن يضع أمام القارئ صورة لتوقى الخير والشر وتأثر الإنسان بكل منها، ولهذا ذكر ذلك الحوار بين الرب وإبليس" (١٠٨).

وقد حرص المترجم على ترجمة الغنائيات الواردة في الرواية شعرا. من أمثلة ذلك. على لسان الفرد :

(١٠٦) نفس المصدر : ص (ر) .

(١٠٧) نفس المصدر : ص (ك) .

(١٠٨) نفس المصدر : ص ١ .

هذه الدنيا تراهـا فى هبوط وهبوط
مالها قط ثبات مالها الدهر ركود
تعد الناس وما صحت لها الدهر وعود

للبللى هذى البرايا للفنـا هذا الوجـود
سل قبور الأرض كم من أمم فيها رقود
قد ثوى الأحفاد والآباء فيها والجنود

ومتى كنت من الترب فالترب تعمود
فسواء حفلك اليوم نحوس أم سمود (١٠٩)

ومن أجمل القصائد الغنائية التى ترجمت شعرا أيضا قصيدة "عند سور المدينة" : فى إحدى زوايا السور. فى شبه محراب تمثال للعزراء الحزينة Mater Dolorosa وأمام التمثال أوانى الزهر، مرغريت تضع أزهارا فى الأنية وتناجى العزراء :

رحمك عطفـا وارثى لـالى
قد هـد ركـنى صـرف الـالى
فالهمى مهجـتى عزاء وأنقذينى من الويال (١١٠)

وقد قام الدكتور محمد عوض محمد سنة ١٩٣٣ بترجمة عمل آخر لجوته هو "هرمن وهورثيه Herman Und Dorothea". وقدمها للدكتور طه حسين ليكتب مقدمة يقول فيها قوم من الألمان المجاورين لفرنسا قد رأوا الثورة ففتتوا بها وخليبتهم مبادئها العالية، ولكنهم لم يلبثوا أن رأوا ما أثارت من الحروب، وإذا هم تطردهم من بلادهم، وإذا هم يعبرون الرين مشردين (١١١) وهنا تبدأ القصة. ويبدأ جوته يستدعى أحداثها ويصوغ رائعته "هرمن وهورثيه" إذ كان بين أهل المدينة التى مرت بها هذه القافلة فتى حرم أبويه على تنشئته تنشئة حسنة ، وكانوا فى هذه الآونة يرغبون فى تزويجه، ويقابل فتاة من القافلة أحس معها بأنها شىء آخر. يحبها ويتزوجها.

(١٠٩) نفس المصدر : ص ٩٢ .

(١١٠) نفس المصدر : ص ١٥٦ وما بعدها .

(١١١) هرمن وهورثيه : ترجمة محمد عوض محمد سنة ١٩٣٣ ص (ى) .

والرواية تصوير لأحوال النفس البشرية. رغم تكرارية الحب والزواج. ويمكن تبين نوعية أسلوب الترجمة من هذه المقطوعة بعنوان "إيليجيا" في مقدمة القصيدة :

إنن لقد كان جرما أن أثار بروتيوس
في نفسى حماسا أو أن قد اتخذت مارسيل
ذلك الوقح الجبرى رفيقا وصديقا
أجل كان جرما أن أصاحب القدماء
... ولم انبذهم فى مدرستهم وراء ظهرى (١١٢).

ويعلق المترجم على عنوان القصيدة بقوله "لهذه القصيدة تاريخ لا بد من ذكره، وذلك أن جوتة وشيلر كانا يكتبان قطعاً شعرية قصيرة أسمها اكسينا Xenie. يتقدان بها معاصريهم، ويسخران منهم، وقد رد هؤلاء النقد بمثله، وطعنوا فى كثير من مؤلفات جوتة، وبهذه القصيدة (وهى نوع خاص اسمه "الإيليجيا") يرد جوتة على الذين انتقدوه ولاموه على تشبيهه بكتاب اليونان واللاتين. ولم تكن لهذه القصيدة أولا علاقة بكتاب هرمن وبورتيه. أولا أنه فى آخرها يعلن للناس كتابه الجديد، والمنهى الذى يريد أن ينحوه فيه : أن يقص قصة ألمانية عصرية على نمط قديم، على طراز شعر هوميروس، ولم تلحق هذه القصيدة بكتاب هرمن وبورتيه إلا فى سنة ١٨٢١ أى بعد ظهور الكتاب بنحو ٢٥ سنة والمتكلم فى هذه القصيدة هو بالطبع جوتة نفسه" (١١٣).

ثم يبدأ فى نشيده الأول (كالليوبيا Kalliope) إلهة الشعر الحماسى، وقد حرص المؤلف فى الأناشيد التسعة المكون منها الكتاب على عنوانة كل نشيد منها بأسم من أسماء آلهات الفنون Muse كما فعل هروبول : كأنما المتكلم فى كل نشيد هو "الميوس" نفسها، وإلهة النشيد الأولى هى إلهة الشعر الحماسى : أو شعر الملاحم Epic لأن الكتاب هو من هذا الطراز ولكل نشيد عنوان ثان يدل على موضوعه وهو هنا « صروف القضاء وعطف القلوب » لأن القضاء نزل بكثير من الهاريين اللاجئين فى عهد الثورة الفرنسية ، فهاجروا إلى نهر الرين

(١١٢) نفس المصدر : ص ٢ .

(١١٣) نفس المصدر : ص ٢ (الهامش)

فعمطت عليهم قلوب الناس كما سنرى فى النشيد « (١١٤) .

ونجده يعنون الفصل الثانى تريسيكورا Terrpsichore (إلهة الرقص) ويضع العنوان الثانى باسم بطلة القصة (هرمن) وفى النشيد الثالث (طاليا Thalia) إلهة الكوميديا ... السخ .

وقد حرص المترجم فى نصه العربى على أسلوبه حرصا تاما ، حتى ليخيل للمرء للوهلة الأولى أنها قصة مؤلفة وليست من الشعر المترجم ، لدقة نقله وسلاسة أسلوبه وبساطته وقوته فى نفس الوقت ، قال عنها الدكتور طه حسين فى مقدمته « استطاع فى ترجمته العربية أن ينقل إلينا نقلا صحيحا ما قصد إليه جوتة فى قصته هذه من السذاجة الغربية الخصبة معا . وإذا فلقنا العربية قادرة على أن تسع الفنون الأدبية لجوتة إذا وجد مترجمين كعوض « (١١٥) .

ويطالعنا « البستاني » فى هذه الحقبة وهو مجموعة أشعار غرامية للتأبغة الهندى العصرى رابندراناث طاغور . الذى فاز بجائزة نوبل للشعر الخيالى ، وقد ترجمه وديع البستاني . يبدأ الكتاب بقصيدة بعنوان « البستاني » وهى حديث بين الملكة وخادمها ، يعلق عليها بقوله « عسانى وفقت فى التعريب إلى تخير المائوس المؤلف من الألفاظ دون غريبها ووحشيها ، ولذلك فقد اكتفيت فى الشرح بالإشارة إلى المراد من اللفظة فى مكان إخاله فطنة الالتباس أو بالإلماع إلى العادة أو الحالة من عادات الهند وأحوالها وما إلى ذلك ، مما لم يمر به المطالع العربى وإخالة داخلا فى باب « العلم بالشئ » ولا الجهل به » .

ترجمة « البستاني » إحساس من المترجم بأهمية تقديم هذه القصائد The Gardener لقراء العربية كما سبق أن قدم لقراء الانجليزية .

وهى اللغة التى ترجم عنها وديع البستاني . وكان طاغور شاعرا قال عن نفسه "إن الله أرادنى شاعرا فضيحا" فهو لذلك يعبدّه ويسبّحه طول حياته :

"لقد أذنت شمस्क بالمغيّب . واشتعل رأسك شيبا ، فحسبك غناء وإنشاء .. بل أن لك أن تصفى وتصيخ إلى "زاعى الغد" فتقول "لييك" .

(١١٤) نفس المصدر : ص ١ (الهامش) .

(١١٥) نفس المصدر : المقدمة ص (ن) .

الشاعر : هوذا المساء، وهانذا مصغ ومصيح، أتريث طارقا أفتح له، وأنذا أرصد وأترقب، لعل قلبين هائمين يلتقيان، فأزف إليهما أى التهنئة، أو لعل توأمين من العيون الساجية يتسولان نغما شجيا يحرك سكونهما ويترجم عنها، ومن القلوب وعواطفها والعيون وأسرارها، إذ أنا تبوأ من ساحل الحياة صخرة صماء، وليثت شاخصا إلى أكمة الموت وما وراءها" (١١٦).

وقد حرص المترجم على تفسير كل ما يعرض بالنص من مبهمات بما يقابلها، بل هو عندما يعرض لكلمته شارحا يضع لها ظروفها والمناسبات التى لا تقال فى كثير من المواضع.

ومن مميزات الكتاب أنه لم يقدم النصوص مترجمة دون تقديم صاحبها، ولكن يعنى المعرب بالحديث عن طغور حياته وشعره، احساساته وعواطفه، ثم يمهّد بهذا لنماذج من شعره، ويصفه بأنه "خفيف الروح وغاية فى التواضع وأبعد الناس عن الافتخار والاعتداد بالذات، فإذا أراد إطراء بضاعته اكتفى بالإشارة أو كف ولم يسم وهذه الخلّة ظاهرة فى أسلوبه وحياته جميعا" (١١٧).

"وكان صباح : وطرحت شبكتى فى البحر، وفزت بأشياء غريبة الألوان عجيبة الجمال، فمن شبيهه بالبسمات المتلائة فى الثغور، ومحاك للدموع المتألقة فى العيون ونظير لوجنات الصبايا.

وكان مساء : وتحاملت إلى البيت نائيا بأعباء يومى، وبنفسى أن اشتري راحة ليلي بنصب نهارى، وكانت الحببية جاثمة قلب الحديقة، تمزق أكمام زهرة أنيقة بأناملها الرشيقة، وقفت بها وأحجمت طرفة عين، ثم أقدمت والقي ما يبدى بين يديها وليثت صامتا ساكنا.

أما هى فحركت طرفيها، ورنّت إلى تقدمنى، ثم سلط على شفقتيها عوامل فكرها، فتحركتا بما يأتى : "يا لهذه الغرائب إنى لا أونس لها معني ولا جوى".

فنكست رأسى وقلت فى نفسى : ويحى ثم ويحى ! إئننى لم أغنم تلك التحف فى موقعة، ولم أتبعها من سوق، فكانت غير الهدية التى تروقها وتليق بها.

(١١٦) البستاني : ترجمة وديع البستاني ص ١٧ .

(١١٧) نفس المصدر : ص ١٨ .

وقضيت ليلتي تلك أسرى همي، وأساور غمي ملقي عنى بتلك الهنات على قارعة الطريق
واحدة تلو الأخرى.

وكان صباح مرة ثانية، وإذا بأجانب غرياء جمعوا شتاتها، ونظموا منشورها وذهبوا بها
غانمين^(١١٨) وهو يعلق في هامش الكتاب على جملة عرضت في النص وهي " :وطرحت شبكتي
في البحر" ويؤكد أنها كذلك في الأصل الإنجليزي "مما يقابل قولنا : "وأدلي دلوئ في الدلاء
ولعلّ لو قلت " وغصت مع الغائصين" كنت أقرب إلى مقتضى الحال وهو "صيد اللؤلؤ" (١١٩).

وإلى جانب القصائد التي ترجمها نثرًا، ترجم أيضا بعض قصائد طاغور شعرا . ومنها
هذه القصيدة "الثامنة في الأصل" على حد قوله وهي مما عربه ببعض التصرف، وقد جاء
نظمها العربي على وزن قليل المقاطع، وعلى غير قافية ملتزمة، وإنما عفوا حصل ذلك، فكان
على مقتضى الحال :

وقبـلـتـي الصـبـا	كما تحلى السحر
ومن حـيـاء خـبـا	ونور خدرى استقر
بكل لحن شجى	قامت طيور الغداة
ثرثارة الدمـلج	وقمت من الفتاة
فى فرعى المرسل	وإكليل زهر ندى
رنانة بالصلى	قلبي خلى يدي
موشى بالصباح	وجاء من فجـره
أغلى ثنايا الملاح	فى الجيد من دره
أين التى أطـلب	يسأل عنى أنا
إن الحيا يكـذب	فقلت ليست هنا
قبل اضطراب السراج	بعد الأصيل الجميل
ضيعت بعض اللجاج	فى ليل شعرى الطويل
والشمس رهن الغروب	وجاء فى المركبة

(١١٨) نفس المصدر : ص ١٩ .

(١١٩) نفس المصدر : ص ١٩ (الهامش) .

والنقع ملء الجيوب	والخيل فى ككببة
أين التى أطلب	يسأل عنى أنا
إن الحيا يكذب	فقلت ليس هنا
بحسن فضل الربيع	ياليلتى الزاهرة
والنوم لا أستطيع	طولى - أنا ساهرة
إلى سراجى المنير	تهفو لطاف الجنوب
من سجنه فى سرير	بيضاء حذرى الطروب
وهدى على الأرض	محزونة جاثمة
والطرف لا أغضى	لا أحسن النائمة
وأسأل فيها هى هنا	أقول عند الطلب
ماتلك إلا أنا (١٢٠)	إن الحيا قد كذب

ويورد المترجم بعدها ترجمة نثرية للنص، مع اعتذار لطيف إذا ما عرض ما يدعو إلى التصرف فى النص وشرح لما دعاه إلى هذا التصرف. وهو لاشك أمر قد تقتضيه طبيعة الشعر وما تفرضه من قيود قد لا تتيح الفرصة للمترجم أن ينقل المعنى بون زيادة أو نقص، ومن أمثلة هذا أيضا :

سريت بنجم الهوى أهتدى	إذا ما دنت ساعة الموعد
وأوحى إلى الطير لاتنشدى	إلى الريح أومىء لاتهمسى
تماثيل صيغت من الجلمد	وأعد بيوتا كأن نوبها
جبينى ومن للجبين الفدى	ولكن جمالى تتم فيفدى
تخذت على شرفتى مرصدى	إذا ما دنت ساعة الموعد
ت من للسكينة بالسؤدد	أخال السكينة سادت وهيها
بين العرائس لم يعهد	فما من ضعيف كأن التعائق
فلا شبه مـراغ ولا مزبد	وفى الجدول الماء رهن الجمود
على حده خافتا يعبتدى	ولكن قلبى عند السكون

(١٢٠) نفس المصدر : ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .

إذ ما دنت ساعة الموعد وناولت كف حبيبي يدي
 جلست إليه وبى هزة ويا للمقيم والمقعد
 ويكسر جفنى الحياء فيصبح سيف اللواحق كالمضمد.
 ويهفر النسيم فيخبو السراج ويدجنو الظلام فكالإثم
 ولكن على ابتسى درة تنير وتسطع كالفرقد (١٢١)

يتعبها بالترجمة الثرية :

"عندما أذهب وحدي ليلا إلى الموعد ، فلا الطيور تقف ، ولا الريح تتحرك وتقف البيوت على جانب الشارع صامته ساكنة ، وماتلك إلا جمالي التي يعلو صوتها كلما خطوت خطوة ، فأستحي .

وعندما أجلس فى شرفتى لأستمع وقع خطاه ، فلاحفيف لأوراق الأشجار ، والماء فى النهر كأنه سيف على ركبتى الحارس النائم ، وماهر إلا قلبى ذلك الخافق بجنون ولا أعلم كيف أسكنه .

وعندما يأتى حبيبي ويجلس إلى جانبي ، وعنده يرتعش بدنى ، وتنخفض جنونى ، عندئذ يظلم الليل ، وتطفئ الرياح السراج وتحجب الغيوم النجوم .

وتلك هى الجوهرة التى على صدرى التى تسطع وتنير ، لا أعلم كيف أخفيها وأخفيها " (١٢٢) .

ولقد حظى لامرئين بعناية كبيرة من المهتمين بالآداب الغربية فى هذه الفترة ، سواء شعره أو حياته . فنجد ترجمة لإلياس أبى شبكة عن "جوسلين Gocelyn سنة ١٩٢٦ ولم يكن من الطبيعى أن تتولى دار صادر ببيروت طبع الترجمة دون مقدمة لها ، فيردها إليه صاحب الدار يطلب إليه "مقدمة لروايتى المعربة "جوسلين" إذ لا يجمال بالكاتب أن يقوم على طبع كتاب مترجم بدون أن يذكر كلمة عن مؤلفه " فراجع إذ ذاك المقدمة أو المقدمتين اللتين وضعهما

(١٢١) نفس المصدر : ص ٢٤ .

(١٢٢) نفس المصدر : ص ٢٥ .

الشاعر لامرئين لروايته، فرأى فيهما أجمل ما يخطه قلم وماتليه نفس فأثرت أن اجتزىء منها بعض مقاطع تكون مقدمة لهذا التعريب * (١٢٣).

وتنقسم الرواية إلى مقدمة وخاتمة تحصر بينها تسعة فصول يسمى كلا منها "العهد" يقول في المقدمة :

J'etais le Seul ami qu'il eût sur cette terre.
Hors Son pouver troupeau; Je vins au presbytère.
Comme J'avais Coutume, à la Saint-Jean d'été.
A pied, par le Sentier du chamais fréquenté. .

"كنت صديقه الوحيد على هذه الأرض، وكنت أتردد إلى مقره الصيفى مجتازا تلك الطرق الضيقة على قدمى وتحت ذراعى بندقية أخذتها للصيد وأمامى كلبان أمينان كنت أصعد بهما تلك الجبال النائية متلهياً بوثباتها الخفيفة عن التعب الذى كان يتقل ركبتى * (١٢٤).

وهو بعد تنقله بين العهود التسعة للرواية يصل إلى خاتمتها والتي يصور فيها رؤياه Vision مسرحا الطرف فى جميع الجهات التى حدثت تلك الفواجع الأليمة بها. فإذا به يلتقى صدفه بالشيخ جالسا على الأعشاب، فاقترب منه جالسا وتبادلا الأحاديث.

Six moi après, an temps où L'on coupe Les seigles.
Je vins herboriser aux montagnes des Aigles.
Et-de mon pauvre ami le récit à La main.
De La grotte, en Lisant, Je cherchais Le chemin.
du Drame de ses Jours J'explorais Le théâtre.
Lorsque Je rencontraï par hasard Le vieux pâtre.
Je m'assis près de Lui, Sur L'herbe, au bord des flots.
Nous Causâme ensemble à pen près en ces mots.

"بعد مضى ستة أشهر، فى أيام الحصاد، صعدت إلى جبال النسور، وفى يدى قصة صديقى المسكين وأخذت أبحث عن ذلك الكهف مسرحا طرفى فى جميع الجهات حيث حدثت تلك

(١٢٣) جوسلين : لامرئين ترجمة إلياس أبو شبكة دار صادر بيروت سنة ١٩٢٦ ص ٣ .

(١٢٤) نفس المصدر : ص ١٣

الفراجع الأكيمة، فإذا بى ألتقى صدفة بالمقاز الشيخ فجلست على الأعشاب بالقرب منه وجعلنا نتحدث إلى أن قال لى "

وقد حرص المترجم - كما سبقت الإشارة - على أسلوبه فكان يتحرى دقة كبيرة فى الترجمة، ويرجع هذا الحرص على إلمامه باللغة العربية كشاعر.

وعن "جوسلين" كتب المترجم فى مقدمته "سقوط ملك" : "بدأ الشاعر بكتابة جوسلين قبل رحلته إلى الشرق، فنظم منها أربعة أناشيد، ولما رجع من سفره عاد إلى قصيدته، يرى القارئ فى جوسلين بعض فقر كثيرة كحديثه عن الكلب والفلاحين تحمل فى سطورها آثار التقدم الذى اكتمل فى أفكار الشاعر، وكتب لامرتين إلى صديقه فيريو مايلى : "إنى أحب أن أصدق أن جوسلين ستكون رواية شعبية "كبولس وفرجينى" فهذه الفكرة التى تحمل معانى الطمع بين طبائها لم تبرح من مخيلة لامرتين".

"إن موضوع جوسلين لكثير الشيوع فلا حاجة هنا لإيراده، نكتفى بأن نقول إله الأب ديمون، وكان قرية مجاورة ليملى هو الذى هيا ملامح جوسلين ذلك الكاهن الذى رسم بالرغم منه بعد أن هرب من صواعق الثورة إلى أعالي جبال الدفقة، ولايبعد أن تكون الفتاة الجذابة - كاميللا - التى صادفها متنكرة بزي رجل خلال رحلته الأولى . فى ايطاليا، هى التى أوجت إلى لامرتين ملامح لورانس.

"هودفت لورانس فى طريق جوسلين كما هودفت "الفير" فى طريق لامرتين فأحبها لأنه بحاجة إلى الحب - إن رواية جوسلين لفريدة فى الأدب الفرنسى فهى الرائعة الوحيدة التى أوجتها حكمة الشفقة وعبرة الحب" (١٢٥).

كان إلياس أبو شبيكة قد حرص على تقديم لامرتين، وأوجت هذه المقدمة التى وضعها لكتابه "سقوط ملك" بمدى اهتمامه بحياة لامرتين لأبشعره فحسب، فكان أعجابه به وعطفه عليه وتأثره الواضح بحساسيته وشاعريته. وهو يعبر عن السبب فى ترجمته لهاتين الرائعتين بقوله "مادفعنى إلى ترجمة روايتى "جوسلين" و "سقوط ملك" إلا اتفاقهما مع الروح الشرقية، تلك

(١٢٥) سقوط ملك : إلياس أبو شبيكة . دار صادر بيروت سنة ١٩٢٧ ص ٧ .

الروح التي نقتد من هواء الصحارى فنمت ورحبها الخيال فاتسعت، إن فى روح لامرتين وفى مخيلته جمالا شرقيا تغلب على الجمال الغربى الذى إتحدت آياته أمام انعكاس المشاعر الشرقية عليها" (١٢٦).

لقد هبط لامرتين سماء الشرق، باحثا عن الجمال، فى هياكل يعليك وجبال الأرز، وناجى أرواح الالهة بلغة أجداده فأطلت من كوى الزمان، وسكب فى روحه ذلك الجمال فى عيونها.

وقد حرص المترجم على تقديم حياة لامرتين وشعره، حبه الغير جوليا زوجة المسيو شارل) وأول حبه (هانرييت) وغرازيلا حبه الثانى. وكان أن أصدر أجمل وأرق قصائده الشعرية: البحيرة، الخلود، الهيكل، المصلوب الرؤيا، الوحدة، اليأس، الإيمان .. جمعها من بعد مع مجموعة أخرى، وأخرج "التأملات الشعرية" وكانت صيحة كبرى فى عالم الشعر.

واحتوت المقدمة أيضا على حديث عن أسفاره وسياسته وتقليباته، فى براعة الدارس المدقق الواعى. ففى أسفاره بدأ باليونان عن طريق مالطة ثم إلى سوريا عن طريق قبرص، وبينما كانت امرأته وابنته تستريحان فى مدينة بيروت كان هو يزور بلاد الجليل واليهودية وصور وصيدا.

يبدأ الترجمة بالتوطئة Prologue كالاعتاد، وإذا كنا قد رأينا مدى دقته فى ترجمة "جوسلين" فلم تكن "سقوط ملاك" بأقل منها مستوى : يبدوها :

«إيه لبنان الشيخ : نتمم الرجل السماوى بهذه الكلمات ماسحا بأنمله جفنيه المغلقتين بضباب شفاة فى حين كان المركب الخفيف يزلق من كوكب إلى كوكب مفلجاً بمقدمه الموسيقى أحشاء الأمواج المضطربة فى ظلل القمم، أيتها المرتفعات المتلائة فوق العواصف، إن جبينك الجميل لشديد البياض كأنه جمجمة غسلتها نطف السماء وجمد عليها أخيلة الثلوج، لقد حفرت روايبك أمواج الطوفان بدون أن تمرق تلك الجارى المتمردة من أطرافك، لم تكونى لتدعى ضمورك عارية أمام النواظر كجسد لا وشاح يستره، تلك الصخور التى هى كهياكل من عظام طويلة تكاد تنفذ من جلدها، وما جلدها إلا الأشجار الباسقة والمياه الرقراقة. آه لو شاهدتها

يابنى وهى فى ريعان مجدها كما أشاهدها الآن من خلال تذكاراتى، لو عرفت لبنان كما عرفت، وهو لا يزال فى ميعته، وفى أبلانه، لزرقت من عينيك دموع الحب والإعجاب" (١٢٧).

وإذا كانت "جوسلين" قد عنونت فصولها "بالعهد Epoque فإن "سقوط ملاك" تعنون فصولها بالرؤى. وهى مكونة من أربعة عشر رؤيا. يضع لها أحيانا عنوانا آخر مثل الرؤيا الرابعة : برج الموت، أو الرؤيا الثامنة : شذرات من السفر القديم ... الخ.

يقول فى الرؤيا الثامنة "شذرات من السفر القديم" :

"إن اللغة التى يكتبها الله تنشد دائما فى عالم الخلود : أيها الإنسان إن كتاب الله العظيم هو عقلك، مرآة العقل الإلهى حيث ترتسم أخيلة الخالق.

يقول الله للعقل : أنا هو الكائن، فما العالم إلا معبدى، وما الصور والمواد والجواهر والعقول إلا عناصرى، أيها الإنسان إن الله ينسكب أشعة وأنوارا فى ذكائك فلاتحاول أن تراه، فمقلة الجسد الفانى لا تقدر أن تبعد الروح، والدائرة غير المحدودة لا تنحصر فى الحدقة الضيقة، أية ساعة حوت المدة الخالدة ؟ وأية عين قدرت أن تلامس جانبي اللانهاية ؟" (١٢٨).

ولاشك أن المترجم هنا قد حاول التعبير من خلال اللغة عن مضمون ما أراده الشاعر بقصيدته، وهو فى استخدامه للكلمات ينتقى منها ما يتفق مع شاعرية النص ومعانيه وأسلوبه فى التعبير الفنى.

وإذا كان بعض المترجمين يحرصون فى كثير من أعمالهم على التعليقات التى تفسر بعض ما يغمض من كلمات أو جمل، فإن إلياس أبى شبكة قد حاول الإستغناء عن هذا عن طريق الجهد المبذول فى تضمين كل المعنى النص العربى. وهو ولاشك جهد كبير من المترجم، ذلك أن التوضيحات الهامشية تعفى المترجمين أحيانا من إعمال الفكر لمحاولة نقل المضمون نقلا أميناً وفى أسلوب يعبر عن حقيقة المعنى المراد.

وتظهر دقة الترجمة من هذا النموذج من ترجمة خاتمة الكتاب Epilogue « وهنا انتهى النبى الشيخ من قصته قائلا : الحمد لله كلمة تنطوى على كل شىء، كلمة تتضمن السلام

(١٢٧) نفس المصدر : ص ٣٢.

(١٢٨) نفس المصدر : ص ٣٦.

والوداع، كلمة هى مفتاح الروح حيث تنفتح الأسرار، ثم بسط ذراعه فوق رأسينا وبارك،
فانحنينا بخشوع وقودة خرجنا من مغارته صامتين.

كان المركب الراقد على الأمواج تحت ظلال لبنان يهدد الملاحين بعنوبة وسكون،
فاقتربنا من الربان النائم وأيقظناه، بصفارة المركب، وعدنا نخترق الأمواج المزبدة" (١٢٩).

وقد ترجمت فى خلال هذه الفترة كذلك قصيدة ألفريد تنسون Alfred Tennyson
"الذكرى" In memoriam والتي وضعها فى رثاء صديقه آرثر هلم. وقد ترجمها أنيس الخورى
المقدسى سنة ١٩٢٥. وقدم لها بنبذة عن الشاعر الذى حظى بالمنزلة الأولى بين شعراء القرن
التاسع عشر، نبغ فى عصر كان فيه كل الأسباب المهددة له. وهو عصر التقدم العلمى، عصر
الخروج عن التقاليد الكلاسيكية إلى نور حضارة جديدة، فكان شعره مرآة صافية تنعكس عنها
تلك الروح العظيمة التى عرف بها القرن التاسع عشر، وقد ظهرت "الذكرى" سنة ١٨٥٠ وكان
شاعر البلاط "وردزورث" قد توفى من قبل بشهور فأولى منصبه لشاعرنا وحظى بالمثل بين
يدى الملكة فكتوريا، فقدم لها ديوانه السابع، وفيه يذكر سلفه الكبير وردزورث ويعدد مناقبه
الشعرية السامية (١٣٠) "الذكرى - نشيد الخلود -" أوحى به إلى شاعر انجلترا العظيم محبة
ولدتها الصداقة المقدسة بعد أن مستها نار الأحزان بلهبها الشديدة، فاستمرت وهيجت فى
أعماق الطبيعة تلك القوة الخفية - قوة الشعر الخالدة" (١٣١).

وواضح من التقديم سبب اختيار المترجم لهذه القصيدة دون غيرها، ورغم أهمية هذا
التوضيح، فإنه لا يعفى من تساؤل آخر. وهو ولم تنسون دون غيره، ولم شعراء الرومانسية
الإنجليزية فى فترة كانت انجلترا والعالم الغربى قد عرف شعراء جدد وعلى رأسهم عزرا
باونوت . س. أليوت ؟

ويقول المترجم : "بقى علينا موضوع الشعر، وهو فى نظرى أهم أركان الشعر، وفيه
تظهر قوة الشاعر الحقيقية إن الشعرية كما رأينا غريزة فى كل الشعراء والأسلوب فن خارجى
يظهر فيه الشاعر معانيه، أما الموضوع فهو مرمى الفكر، ومستند الإلهام، هو الذى تحكم به

(١٢٩) نفس المصدر : ص ١٩٩ .

(١٣٠) الذكرى : ترجمة أنيس الخورى المقدسى - المطبعة الأمريكية - بيروت سنة ١٩٢٥ ص ٥ .

(١٣١) نفس المصدر : ص ٨ .

على شعر الشاعر أو على أدب الأمة. وإننى لم أقدم على تعريب شعر تنسون مع شعورى بعظم المسؤولية فى ذلك إلا لرغبتي الشديدة أن أوجه أنظار أبنائنا إلى أن فى الشعر الحقيقى غير الشعاعية وترصيع الكلام، ثمت الموضوع الموحى الذى أهمله أكثرنا بأهتـم به الإفـرنج فسـبقونا فى الحياة الأدبية، ومهما فخرنا بشعرنا وقوة شعرائنا فإننا لانستطيع أن نفخر بمواضيعنا الشعرية وتحليقاتنا الفكرية التى تجعل الشعر والفلسفة والحياة مظاهر لقوة واحدة فى النفس المفكرة" (١٣٢).

وتتكون "الذكرى" من فاتحة وقصيدة وخاتمة، والقصيدة عبارة عن نشائد عديدة أو ديوان كبير (١٣٣) يلتزم فيها الشاعر وزنا واحدا امتد إلى الفاتحة والخاتمة أيضا. وهى تنقسم إلى أربعة نشائد كبرى كل منها مقسم إلى أنوار. وهذه النشائد هى :

نشيد الحزن : ويبدأ من النور الأول حتى النور السابع والعشرين.

نشيد الرجاء : من النور الثامن والعشرين حتى النور السابع والسبعين.

نشيد السلام : من النور الثامن والسبعين حتى النور الثالث بعد المائة.

نشيد السرور : من النور الرابع بعد المائة حتى النور الحادى والثلاثين بعد المائة.

وفى الفاتحة يخاطب الشاعر "الحب الخالد" مقرا بعجزه عن إدراك أسرار الخالق فى الوجود معتبرا عن الضعف الذى يبيده فى الحزن على صديقه الراحل.

يا ابن رب الأكوان ذا السلطان	أيها الحب فى سماء الخلود
سافر الوجه يادىبا للعميان	لم نشاهدك نحن فى ذا الوجود
ويرينا ما لاترى العـيـنان (١)	غير أن الإيمان يهوى خطـابنا
وهـبـت الحـياة للأحـياء	أنت أبـدـت هـذه الكائنات
لا مفر من حكم هذا القضاء	وعليها قضيت حكم المات
أن من خلفه الوجود الثانى	ثم دست الحمام حتى ترينا
(تحست رق التراب والنـظـلـمـاء) (٢)	لست تبقـى الإنسان طـى اللـحـود

(١٣٢) نفس المصدر : ص ١٤ .

(١٣٣) نفس المصدر : ص ١١ .

أنت أوجدته ومعنى الوجود
يحسب الموت لن يوافيه يوماً
كان تبدو لنا قدوس
ما لنا من إرادة في النفوس
فهى فينا لكى تسير دواما
نحن نمضى وعلما سوف يبلى
ما عرفنا من الحقيقة إلا
هى بعض الأنوار منعكسات
ما لنا غير ثابتى الإيمان
يدرك العقل ماترى العينان
منك إيماننا فزده اتقادا
وأعهد العلم بالنماء فينمو
وأملأ النفس بالخشوع فتسمو
مثل صوت موقع اللحن حلو
نحن حمقى بطبعنا أغبياء
رب عفوفا فإننا ضعفاء
وأعد هذه العوالم حتى
رب عفوفا عما بنفسى أراه
قد ينال أمرى لفضل أتاه
إنما الله باريء العالمينا
إن حزنى على الحبيب الفقيد
لا تلمنى لضعف قلبى العميد
هو حى وفى جنانك ربى
ولى أعز ندبى وآلام صدرى
إن يقصر عن الحقيقة شعرى

كامن عنه فى زوايا الخفاء
والى الموت غاية الجثمان
فى أجل المظاهر البشرية (٣)
سرهما دق عن عقول البرية
حسب رأى المهيمن الرحمن
كل شىء مصيره للزوال (٤)
نتقأ ألبست ثياب الخيال
فى النهى عن مكنون الأكوان
كيف نرجو بالعقل فهم الكمال
والذى لا يرى بعيد المنال
وبهاء يامصدر الإيمان
بأطراد على مدى الأيام
هى والعقل فى أتم وثام
يتعالى على كسر الزمان (٥)
كم حقرك عند أمن جزائك
فأعنا على احتمال ضيائك
تستطيع احتمالك كل أن
من قصور يراه غيرى فضلا
من ثناء الأنعام قدحا معلى
لا يرى فضله سوى نقصان
لشديد ومهجتى فى اتقاد
واختبالي من هول هذا البعاد
سأراه أولى بسكنى جنانى
أنهن اضطراب ذوى شبابى (٦)
فتجاوز عما ترى فى اضطرابى

وأعنى لكى أكون حكيما بضياء من فيضك الربانى (١٣٤)

وقد جاء فى الهامش وفقا للأرقام التى وضعناها مواضعها على هذا النص مايلى :

١ - فى الأصل : يابن الله المقتدر أيها الحب الخالد الذى لم نشاهد نحن (أهل هذا الزمان) وجهه وبالإيمان وحده شاهدنا فأما بما لا نستطيع إثباته بالبرهان.

٢ - هذا العجز توسع لتفكير الفكر الأسمى فى المصدر.

٣ - هذا الشطر فى الأصل هكذا : تبدو إلهيا وتبدو بشريا وأنت أسنى مظاهر الرجولية أو أقدس الكمالات البشرية.

٤ - فى الأصل نواميسنا ونظاماتنا ويراد بها هنا ماتسته لنا المعرفة.

٥ - هذا الدور فى الأصل موصول بالتالى على هذا النسق، فيكون العقل والنفس متحدين كنغم موسيقى حسن التوقيع، ولكن أعظم أو على تعاظم.

٦ - اضطرابا عمرى المنهوك، فى الأصل اضطرابات شبابى المنهوك أو الذوى.

وعلى الرغم من محاولات المترجم تفسير ماقد رآه غامضا من معنى فى النص بعد ترجمته، فلم تنجح التفسيرات فى توضيح ما أراد توضيحه، بل ربما زاده غموضا، وكان من الأجدر به أن يحاول التوصل من خلال اللغة العربية إلى ترجمة المعنى المراد، فى أسلوب يحمل المعنى الذى أراده المؤلف من نصه، ويبدو تزايد المترجم أحيانا فى عدم الالتزام بالنص الأسمى عندما نجده يضيف مثل هذه الإضافات الغريبة على الفكر العربى "رأى المهيمن الرحمن" أو "القدح الملقى" أو غيرها من المصطلحات التى تعرفها الثقافة العربية والتراث العربى الموروث.

ثم ينتقل إلى نشيد الحزن، يقدم للدور الأول منه بقوله "لاريب أن فى اختبارات الإنسان المرة فائدة كبيرة لحياته، ولكن كيف أرى لى من فائدة فى هذا المصاب العظيم، كيف تزداد حياتى بخسارة كهذه الخسارة ؟ أجل إن الزمان قد يضعف الحزن بالسوان، غير أنى لأوثر أشد الأحزان على راحة تجىء من الفتور والنسيان".

(١٣٤) نفس المصدر : ص ١٨ .

كان عندي حقا نشيد حلالى	من لم يوب بالطف الأوتار (١)
إنما المرء يرتقى للمعالى	سلما من مرارة الإختيار (٢)
غير أن الآتى خفى علينا	من يرى فى خسارة أرباحا
أو يرى ما وراء داجى السفينا	عوض الدمع والشقا أفراحا
هاقرن الحزن بالمحبة كيلا	يضمحلا على كسر الزمان
والزم الموت والشتا لك خلا	وترنح بنشوة الحيران
فلهذا أولى وأشهر مسراما	من فتور يغشى الهوى فى الفؤاد
كيف ترضى بأن نرى الأياما	فائزات ينعين صدق الوداد (١٣٥) (٣)

وقد حرص أيضا على توضيح ما يعن له من خلال الهامش :

١ - الإشارة هنا إلى غوة شاعر ألمانيا أو شكسبير راجع

English prose and poetry. Manly 540.

٢ - الأصل أن الناس يرتقون سلالم من رنات نفوسهم والمراد عثراتهم واختباراتهم.

٣ - هذا البيت متصل فى الأصل بالبيت السابق إتصالا إعرابيا .

ولقد أغفل المترجم الخاتمة ويقول فى هذا الصدد "نشيد مستقل - أى الخاتمة - نظم بعدها تذكارا لاقتران أخت الشاعر سيسليا بالاستاذ (أدمون لشنفتون) وقد رأينا النفس أميل إلى إهمالها اكتفاء بخاتمة القصيدة الأصلية" ثم يقول "على أنه لا بد لنا من القول أن الخاتمة التى أهملناها ملأت بروح الحبور والفوز فهى كنشيد الظفر بعد انتهاء المعركة، ترى الشاعر فيها قد بلغ أعلى الدرجات بالفرح النفسى فترك وراءه ذكرى الحزن والقنوط ومشى خطوات ثابتة إلى الأمام إلى السعادة الحقيقية التى يشعر صاحبها أبدا بما يدفعه إلى محبة الآخرين والشعور معهم فى أفراحهم.

فهو هنا فى موقف المشارك بالغبطة، الشاعر بالفرح، الرافل فى أثواب الهناء.

حزن فرجاء فسلام فسرور، هذى هى الدرجات التى يرتقيها المجاهد الحقيقى توصلا إلى الحياة العليا، إلى السعادة الروحية التى لا تترك إلا بالسعى المتواصل والإنتصار على ألم الحياة * (١٣٦).

(١٣٥) نفس المصدر : ص ٢١ .

(١٣٦) نفس المصدر : ص ١٨٤ .

ثانيا - اتجاهات الشعر المترجم :

من خلال هذا الاستعراض لنوجيأت الشعر المترجم خلال الفترة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، نلاحظ أن الاتجاه الغالب كان نحو أشعار الرومانسية الغربية، التي تستعذب الألف، وتحلق في أرجاء الطبيعة، وترى في الذات والتعبير عن مكوناتها هدفا، ومن الطبيعي أن يكون هذا الإتجاه نحو أشعار القرن التاسع عشر دون العشرين له ما يبرره، خاصة وأن ما قدم للغة العربية مترجما في بعض الأحيان، كان نابعا عن إدراك حقيقي وأع بتاريخ تطور الآداب الغربية، وتاريخ حركة الشعر الغربي وتطوره.

وإذا أردنا تحديد مفهوم الرومانسية في الأدب.. حتى نستطيع الكشف عن أسباب هذا الإتجاه نجد أنها في أصلها الفرنسي Romantisme وفي الإنجليزية Romanticism والألمانية Romantik والأسبانية والإيطالية Romanticisme ترجع في الأصل إلى كلمة Roman . والكلمة الأخيرة كلمة فرنسية كانت تدل في العصور الوسطى على قصة من قصص المخاطرات شعرا أو نثرا. اتسع معناها فصارت تطلق على المناظر الشعرية والحوادث الخرافية والقصص الأسطورية وبقي للكلمة إلى جانب معناها المذهبي شيء من معناها الاشتقاقى، فكانت تدل على الإنسان الحالم ذى المزاج الشعرى، المنطوى على نفسه، ثم امتد معناها إلى مايشمل شبوب العاطفة، الإستسلام للمشاعر والإضطراب النفسى، الفردية والذاتية، تمثلت هذه الإتجاهات في الأدب الرومانتيكى^(١٢٧).

ومن هذا المفهوم لمعنى الرومانسية، انطلقت الأقلام لترجم "لامارتية" من الأدب الفرنسى، فترجمت "البحيرة Le Lac" ترجمات عدة، ترجمها محمود محمد مصطفى في كتابه "تهذيب الأدب سنة ١٩٢٢" وترجمها على محمود طه شعرا على صفحات السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦، وترجمها في العدد التالى شعرا كذلك إبراهيم ناجى، وترجمت أيضا على صفحات السفور سنة ١٩٢١. وترجمت له أيضا عدة قصائد أخرى "العزلة والخريف والفراشة والعودة إلى الوطن وناقوس القرية سنة ١٩٢٧ والمؤمن المحتضر سنة ١٩٣٦ ومجموعة أخرى ترجمة أحمد حسن الزيات على صفحات الرسالة وهي ذكرى والوحدة والمساء والوادی ودعاء.

(١٢٧) الرومانتيكية : د . محمد غنيمى ملال المقدمة ص (٥) .

ومن شعراء الرومانسية الفرنسية أيضا ترجم ألفريد دي موسيه، وألفريد دي فيني، وفكتور هوجو صاحب البؤساء وشخصيتها الأولى "جان فالجان" التي ترجمها تلخيصا حافظ إبراهيم، وبودلير الشاعر الرمزي، وأندريه شينيه وفولتير، وتيوفيل جوتييه على اختلاف اتجاهاتهم.

وكما ترجمت المدرسة الرومانسية الفرنسية، ترجمت أيضا للمدرسة الرومانسية الإنجليزية، فترجمت أشعار لورد بيرون، وشيللى وكيتس ووردزورث وأليفير جولد سميث وغيرهم من شعراء هذه المدرسة. ورغم الاختلاف الواضح بين المدرستين فقد تشابهت في اتجاهها العام ومضامينها المعالجة، فعلى حين اتجهت الرومانسية الفرنسية في عنايتها بالقصيدة إلى عناية باللفظة في تنميقها وبعث الحياة فيها، أهتمت المدرسة الإنجليزية بالمعنى. وكان لامرتين زعيما للرومانسية الفرنسية، ولد سنة ١٧٩٠ وتوفي سنة ١٨٦٩ ماكون، وكانت أولى محاولاته في الكتابة كتابه الذي ظهر سنة ١٨٢٠ بعنوان *Meditations, poetiques et Religieuses* أتبعه سنة ١٨٢٣ بكتابه *Nouvelles Meditations* ثم ظهرت له بعد ذلك روايتي *Jocelyn* و *Chaute d'un ange* سنة ١٨٣٧. ثم آخر كتاب له في الشعر سنة ١٨٣٩ بعنوان *Recuilements* (١٣٨).

ولم يقتصر اهتمام المترجمين بلامرتين على قصائده الغنائية المنشورة في الصحف والمجلات الدورية، ولكن ترجمت جوسلين وسقوط ملاك سنة ١٩٢٧، ٢٦ على التوالي - كما سبق الإشارة -، وجمع أحمد حسن الزيات مجموعة من قصائده المترجمة في كتاب بعنوان "من الأدب الفرنسي" الذي نشر سنة ١٩٤٠ وهي مجموعة القصائد التي سبق نشرها على صفحات الرسالة، ثم يترجم له بعد ذلك قصته النثرية "رافائيل" وطبعت سنة ١٩٢٦. ولم يكن هذا الإهتمام بالشعر والأدب الفرنسي حديث عهد بالأدب العربية، ولكننا نجد مجلة كالهلال تهتم بالدراسات المختلفة حول الشعراء الفرنسيين أشعارهم وحياتهم، فنجدها تقدم دراسات عن لامرتين وفولتير وفكتور هوجو (١٣٩).

(١٣٨) Encyclopaedia Britannica V. 13 P. 610 Printed 1788.

(١٣٩) الهلال : السنة الأولى جـ ١٠ ص ٢٨٩ أول يونيو سنة ١٨٩٣، والسنة الثالثة جـ ١١ أول فبراير سنة

١٩٨٥، جـ ١٢ أول مارس سنة ١٨٩٥

ولقد اهتمت حركة الترجمة أيضا بأعلام الرومانسية الإنجليزية، فيحظى شيللى وببيرون بنصيب وافر من الاهتمام، فترجمت أعمال عدة لببيرون ابتداء من "النفس الحزينة" سنة ١٩٢١ والتي نشرت على صفحات السفور، إلى غير ما ترجم له بين دفتي كتاب "بلاغة الغرب" لمحمد كامل حجاج "الجزء الثانى" والسياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧ عندما نشرت قصائده "بين الحب والشهوة" ترجمة عمر بدر الدين سالم.

وقد ترجمت لشيللى قصيدة "الزمن" على صفحات السفور سنة ١٩٢١، وترجم له كامل حجاج "بلاغة الغرب" الجزء الثانى، "مشاهدة فى البحر" و "ألويس" والأخيرة كانت من أعماله فى مقتبل عمره سنة ١٨٢١. ويترجم إبراهيم ناجى قصيدته "إلى طائر صдах" to a sky lark فلسفة الحب Love's Phylosophy ثم تترجم له المقتطف "ريح الغرب" سنة ١٩٣٠ ترجمة "نصيف جورجى نيولولوس"، وتترجم له السياسة الأسبوعية "ترنمة الحب والكأبة وأغنية".

وفى الحقيقة فإن بيرون وشيللى يمثلان وجهى العملة الرومانسية فى إنجلترا، فلببيرون عدد من الأعمال التى لفتت إليه الأنظار، وحملته يقول إنه استيقظ ذات صباح فآلفى نفسه ذائع الصيت (١٤٠)، وقد صادف أن نشر بيرون جزءا من تشايلد هارولد فحاز إعجابا شديدا عند وولتر سكوت بحيث أصبح الشاعران بعدئذ صديقين حميمين بعد أن كان بينهما عداوة ونفور، وتبادلا الثناء "فسير وولتر معجب بشعر بيرون، ولورد بيرون مفتون بقصص سير وولتر" (١٤١).

وكما حمل بيرون لقب لورد كذلك كان بيرس بوش شيللى من الطبقة الرفيعة، وكان منذ نشأته ثائرا كأنما أريد له أن تتجسد فيه روح الثورة، فلم يكن له أخوة يحلون نزواته بحقوقهم، وكان له أخوات بسط عليهم سلطانه، ثم بدأ حياته الدراسية فى مدرسة خاصة بغير رفقاء. ومن أهم أعماله قصيدته "بروميثوس الطليق Prometheus Unbound" التى يثور فيها على العالم كما هو. (١٤٢).

(١٤٠) قصة الأدب فى العالم : الجزء الثالث . القسم الأول . مطبعة مكتبة النهضة المصرية ص ٣٤ .

(١٤١) نفس المصدر .

(١٤٢) نفس المصدر : ص ٤٣ .

وتتناول هذه الفترة بالترجمة كذلك زعماء آخرين من زعماء الرومانسية مثل وردزورث وكيتس وتوماس هاردي وتنسون وغيرهم.

ومن الطبيعي - كما سبقت الإشارة - أن تكون اتجاهات حركة الترجمة على هذا النحو. ذلك أن عددا من الأسباب كانت في ذاتها المحرك الأساسي لهذا الإتجاه.

أولها : ارتباط المذهب الرومانسي بالطبقة البرجوازية، التي تسعى لتحقيق تواجدتها الكامل وسط تيارات مختلفة من الضغوط السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وقد كانت هذه الطبقة تأخذ بزمام الإتجاه الثقافي وتحاول أن تجد طريقا واضحا بعد نجاحها في إثبات وجودها بعد ثورة سنة ١٩١٩. وهى الفترة التي تشكلت فيها بنور البرجوازية واستطاعت أن تتوفر على مجالات الفكر المختلفة.

وثانيها : أن الكلاسيكية ترتبط بأوساط الطبقة الأرستقراطية المتمسكة بالتقاليد الإبتاعية، والتي تحاول أن تطوع مظاهر الحياة المختلفة لخدمتها بما فيها الفن والأدب، وإذا فقد كان من الطبيعي أن تمثل الرومانسية ثورة على تلك التقاليد ومحاولة للخروج من إطار الإبتاع المقيد لحرية التعبير، والخروج إلى نطاق فكرى وثقافى أرحب يستطيع أن يستوعب آمال الانسان وألامه وشوقه الدائم لتحقيق ذاته.

وإذا كانت الظروف الاجتماعية والسياسية فى مصر قد ساعدت على ظهور الإتجاه الرومانسى فى الفن والأدب، فإن هذا الإتجاه قد انعكس على نوعية الشعر المترجم واتجاهه. ومن هنا كان من الطبيعي أن ترتبط حركة الترجمة بما يمكن أن يخدم الاتجاهات الجديدة فى الشعر والتي التزمت التزاما وثيقا بالاتجاه الرومانسى.

ولقد كان الاهتمام بمسرح شكسبير ينبع من حاجة المسرح لعديد من المسرحيات المترجمة الغربية، ذلك أن زاد التأليف فى المسرح كان زادا متواضعا لم يكن يستطيع أن يلبي الحاجة الماسة للمسرح المصرى فى هذه الفترة. فتطالعنا مجلة الزهور سنة ١٩١٢ ترجمت حضرة الكاتب الشاعر الشهير خليل أفندى مطران رواية عطيل لشكسبير ومثلها فى قياترو الأوبرا جورج أفندى أبيض نابغة التمثيل العربى، ثم تمنى جمهور الأدباء على المترجم

الفاصل أن ينشر هذه الرواية بالطبع فصدرها بمقدمة بليغة درس فيها الشاعر الإنجليزي روايته هذه درساً جميلاً جداً فنقلنا عنه والرواية لا تلبث أن تتداولها أيدي القراء^(١٤٣).

ثم هي تعود مرة أخرى لتتناول حركة التمثيل في مصر، وما عراها من ازدهار ورعاية خلال هذه الفترة فتقول: "روميوجولييت، عطيل، لويس الحادي عشر، في مصر اليوم نهضة فعلية في التمثيل لايسع محبى هذا الفن الجليل إلا الارتياح إليها والاستبشار بها، فقد توفى جورج أفندى أبيض بعد أن درس هذا الفن في باريس على أئمنته إلى تأليف جوق عربى متقن لم تر مسارحنا العربية له مثيلاً، وشهدت القاهرة والاسكندرية وغيرها من مدن القطر الكبرى تلك الليالى الشائقة التى أحياها جورج أبيض، فكان الاقبال عظيماً والرضى، ولسمو أمير البلاد يد على هذه النهضة تذكر بالشكر الحميم لسموه، وكانت نتيجة هذه النهضة فى فن التمثيل بروز فئة من كتابنا إلى الميدان وإخراجهم لنا سلسلة روايات تشخيصية أدبية تعوض علينا بعض ما تفقدنا إياه روايات "اللس الشريف" وأمثالها من الحكايات التى تكتب للمتاجرة^(١٤٤).

وكما اتجهت الأنظار للمسرح الشكسبيرى، وللشعر الأوربى بصفة عامة والرومانسى منه بخاصة فى الإنجليزية والفرنسية كذلك كان الإهتمام بالشعر الألمانى، ترجمت قصائد لجوت وشيللر وهنريش هين، ترجم محمد كامل حجاج فى بلاغة الغرب مجموعة من قصائد شيللر وهى مجموعة كبيرة فى الجزء الأول من كتابه وهى: الرهين، الفواص، الانتظار، هيرى - ليياندر، اقتسام الأرض .. وغيرها. كما ترجم لجوت، للخليقة الهندية، ومأساة الآلام. فى نفس المصدر، ولهنريش هين يترجم: بحر الشمال فى نفس الجزء، وترجم صادق راشد على صفحات الهلال مجموعة من قصائد جوت وشيللر وهنريش هين.

وقد اهتم المترجمون بالأدب الأمريكى فترجمت قصائد من لونجفلو، ترجم له عبد الحميد حمدى على صفحات السياسة الأسبوعية قصيدته طبيعة الحب، وحلم عيد، ثم ترجم له نمر

(١٤٣) الزهور: السنة الثالثة، سنة ١٩١٢ من ١٥٢.

(١٤٤) نفس المصدر.

غبريل قصيدته إنقضاء النهار، وعلى الجسر. ثم يعود على أدهم ليترجم "انقضى النهار" على صفحات المقتطف.

وفي الحقيقة أن "السياسة الأسبوعية" كانت تولى الشعر الغربي جل اهتمامها، وترجم بدقة وانتظام عيون أعماله ترجمة وافية في كثير من الأحيان. ساهمت في إثراء حركة الترجمة الشعرية إثراء كبيرا.

* * *

الباب الثانى

حركة التجديد

الفصل الاول : حركة التجديد وعلاقتها بحركة الترجمة .

الفصل الثانى : تطور الفن الشعرى وعلاقته بحركة الترجمة.

الفصل الأول

حركة التجديد وعلاقتها بحركة الترجمة

مدرسة التجديد الأولى (شوقي - حافظ - مطران)

فى بداية التاريخ للتطور الحديث للشعر العربى، لا تذكر المدارس الأدبية إلا ويذكر ثلاثهم على قممها، كقول مدرسة شعرية تجديدية، مع الاختلاف فى فهم معنى التجديد عندها، بل لقد اختلف مفهوم التجديد لدى زعماء هذه المدرسة وبين مفهومه لدى المدارس الشعرية الأخرى التالية لها، كما اختلف مفهومه لدى كل شاعر منهم على حدة، فهمه شوقي على نحو يخالف فهم حافظ ومطران، وكذلك صاحبيه، فعلى حين لس شوقي الثقافة الفرنسية من سطوحها الظاهرية، تعمقها مطران برسا وبحثا وحفظا ودراسة وبعد عنها حافظ أبعد المدى حتى قيل إن ترجمته للبؤساء ليس عن النص الفرنسى ليفكتور هوجو.

عاشت المدرسة الشعرية الأولى هذه فى الفترة التى تمخضت فيها الحياة السياسية عن زعماء كبار كمصطفى كامل ومحمد فريد، وسعد زغلول، وعاشت أيضا هذه المدرسة الشعرية فى الفترة التى تمخضت فيها الحياة الثقافية عن محمد عبده وقاسم أمين وجمال الدين الأفغانى وغيرهم، عاشت أيضا هذه المدرسة الشعرية فترة الغليان الثورى الذى امتد إلى ثورة ١٩١٩.

وتتابعت الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية على ملامح شعر هذه المدرسة كما تتابعت على حياتهم، وعبر كل منهم عن هذا كله وإن اختلفت طرق الأداء وأدواته.

إلا أن هذا كله لم يشغل المدرسة عن التطلع للغرب، خرج شوقي راحلا إلى فرنسا عبر المحيط، يعب من ثقافتها عبا وينهل من مواردها، إلا أنه لم ينهل من النقد الأدبى الفرنسى ولم يتعمقه ولهذا عاش فى أفق بعيد عن الأفاق الفرنسية التى كانت تمثل المارسييلين هاديا لها، على حين نجد مطران، يعب من الثقافة الفرنسية عبا ويترجم بعض القصائد ويناقشها ويعارضها ويتأثر بها فى شعره وفيما كتب، مما أسخط عليه كاتبها معاصرا مثل المنفلوطى كتب عنه سنة ١٩١٢ فى مختاراته: شاعر راقى الخيال، بديع التصوير، يجيد كل شئ حتى فن المدائح

النبوية التي هي أبعد المعانى عن ذهنه، وكاتب لا أعرف له شبيهاً، فى القدرة على تصوير جزئيات المعانى وأبقى ما فى أعماق القلوب، إلا أن اضطراره ببعض اللغات الأفرنجية وحرصه على المعنى قبل كل شيء، يزهزح ديباجته أحياناً عن الأسلوب الغريب والمنهج المطبوع فهو من المتأخرين أشبه بابن الرومى من المتقدمين (١).

وكان الذى أسقط المنفلوطى هو نفسه الذى رفع مطران إلى مصاف الشعراء العالميين فقد دعا هذا الدكتور محمد صبرى السريونى فى كتابه (خليل مطران - أروع ماكتب) أن يقول : "ولكننا مع ذلك لانرى أن الاضطرار ببعض اللغات الأفرنجية يضعف من ديباجة المتمكنين من التفهم" (٢).

وقد تمكن مطران من اللغة الفرنسية ، درسها فى مطلع شبابه على يدي "أستاذ من الثوريين لم أعر له على إسم، ولكن لو ذكرنا ماكان لجماعة الثوريين من فضل على الفرنسية، من حيث تهذيبهم اللغة، وتفهمهم لها، وأناقتهم ودقتهم، فى التعبير والافصاح لأمكن التنبؤ عما سيكون كهذا الشاب من تأثر ببلغة الغرب، سيترك فائدته المهمة فى شعر شاعر العصر" (٣).

وخرج مطران فى حياته الأولى وفى نهاية القرن التاسع عشر فى العقد الأخير منه إلى فرنسا، مهد الحضارة لهذا العصر، وهذه الفترة التى عاشها فى باريس تشكل مرحلة خطيرة من مراحل تثقيفه، وكان له ولاشك أثر كبير على حياته الأدبية، وقد مكنته اللغة الفرنسية من الإطلاع على ثقافات كبيرة كالإيطالية والانجليزية وغيرها، فينشر على صفحات المجلة المصرية سنة ١٩٠١ تحت عنوان "أسلوب جديد فى شعر الأفرنج" :

"قرأنا فى المجلة البيضاء الفرنسية تعريب بعض قصائد إيطالية، من طرز شعري جديد فى التصوير، لشاعر يدعى مارينتى، فآلفيناها بديعة الوصف على غرابتها، لحناً فيها مزيد تقرب إلى المذهب العربى فى النظم، سوى أن الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض فى القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المؤلف، التى هى أقرب فيما نظن إلى الصواب وأشد تأثيراً على النفوس، وأوفى بمطالب العقول ورغائب القلوب فى هذا العصر.

(١) خليل مطران . أروع ماكتب تأليف محمد صبرى . طبعة دار الكتب المصرية ص ١٥ .

(٢) نفس المصدر : ص ١٥ .

(٣) خليل مطران . شاعر العصر - نجيب جمال الدين . ص ٤٥ .

وقد عربنا واحدة من القصائد المشار إليها لتكون بمثابة نموذج ومما يجدر بنا التنبيه عليه فيها أن الناظم جزء من المدينة ومن الليل الموصوفين شخصين، وشبه الأجراس المعدنية البادية من ثقب مئذنها بالمدافع الزرقاء، والمناثر بالرياح، والحراب التي على رؤوسها بالأسنة، وجعل للمساء صوتاً، وتخيل أن له من الظل وطايا تتدفق إليه السيول فيملأه منها ليفسل بمائه دماء المسفوكة على الجدران، إلى ما يماثل هذه الإستعارات والتشبيه التي يزيد في استغرابنا لها تسلسلها من بدء القصيدة إلى نهايتها .

ولاحاجة بنا إلى القول هنا أننا عربناها بحرفها، وتخيرنا لها من الألفاظ العربية ما هو أقرب إلى تأدية معانيها كما صورها الناظم، لا كما يجب أن يراها قراؤنا على النسق الذي ألفوه، وهذا تعريب تلك القصيدة... (٤).

وقد حرصت على نقل هذا النص جميعه بحذافيره، لما فيه من منهج التزمه الشاعر يعد به وثيقة هامة توضح موقف الشاعر من الشعر الأفرنجي عامة ومدى اهتمامه به.

من هنا كان حرص الشاعر على تعليم الشعر العربي بالفرار الأفرنجي، وحرصه على تدعيم القصيدة العربية بالوحدة التي افتقدتها طيلة تاريخها الطويل، وحدة الموضوع الذي يجعل الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة .

وفي الحقيقة أن الأسلوب الذي سار فيه الشاعر مترجماً للقصيدة كان في غاية من الإتقان والإبداع يشعر معه بدقة فهمه للنص الأصلي :

"كانت المدينة مسورة بالكبرياء، مسيجة بأشعة الشمس.

وكانت تزبدى مخاوف الظلمات التي تطارد الأنوار عن بعد.

وإنها لذلك هجم عليها المساء فأشرعت بأيديها الحمراء منائر أجراسها، وهزتها من

الأسنة الرنانة (٥).

ثم هو يعود بعدها في سنة ١٩٠٩ ليتحدث عن "القبلة : مفاكهة بين الخيال والحقيقة" وينقل على صفحات المجلة المصرية رأيه، يشهد عليه رأى ادمون رويستان على لسان بطله

سيرافودي برجرارك :

(٤) المجلة المصرية . ١٥ أغسطس سنة ١٩٠١ .

(٥) نفس المصدر .

"ألم تنتقل لساعتك، وأنت لا تكادين تشعرين بالانتقال من المزاح إلى الجد، أو لم تتحولى وأنت لاتجسسين خيفة من التبسّم إلى التئهد، من التئهد إلى البكاء، فلو استرسلت مع الشوق حالة بعد حالة لما كان بين الدمة والقبلة إلا أن تأخذك هزة.
القبلة وما القبلة.

محالفة فى ملتقى الفم بالفم.
مواعدة يهم بوقائها.

مكاشفة يهوى مستتر يطلب التأكيد بالحس" (٦).

كان اهتمام مطران بالثقافة الغربية إهتماما واضحا وجليا، وكان فهمه للشعر يقترب أيضا من فهم مدرسة الديوان له، مما جعله يحتفى لديوان شكرى الأول : "أخواء الفجر" عند صدوره ١٩٠٩. قدمه إلى القراء على صفحات المجلة المصرية أيضا على أنه : "ديوان جدير بالاعتناء لأنه يخالف سائر النواوين فى أمور الكثير منها حسن" (٧).

وقد ترجم مطران لشكسبير، ترجم الكثير من مسرحه، وشكسبير رغم صعوبة أسلوبه فإنه يحمل الكثير من أعظم المعانى الإنسانية التى وضعت بحق إماما للشعر الإنجليزى على الإطلاق، وقد كان لمطران شغف خاص بشكسبير، قرأه وأكب على قراءته ودرسه وأكب على دراسته وكانت محاضراته القيمة عن شكسبير مثار كثير من الأحاديث والتعليقات كتب فى مجلة : "مصر الحديثة المصورة" عدد مارس سنة ١٩٢٨ : "فلسفة شكسبير فى اختيار أشخاص رواياته" وكان اختياره لهذا الموضوع كمحاضرة ألقى بالنقابة العامة لموظفى الحكومة يشف عن شغفه بشكسبير الذى يقول عنه "كان أصدق الناس بصرا بقلوب الناس" ومن أجمل ما ترجم لشكسبير "ماكبت" ترجم له هذه المقطوعة على لسان ماكبت :

"أهذا خنجر يلوح لى، متجه المقبض نحو يدي، أتلنى منك ما تنضم عليه الأنامل، تعر ولكننى ما أنفك أراك، ألا يقع عليك اللمس كما يقع عليه البصر، أم لست غير نصل مخيل، من وضع فكر ذا هل مخيل تمشى أمامى لتهدينى سبيلى وتتمثل بين يدي أشبه بالخنجر الذى كنت

(٦) المجلة المصرية : مجلد ٢ عدد ٣١ يناير سنة ١٩٠٩ .

(٧) المجلة المصرية : عدد ٢٨ مارس سنة ١٩٠٩ .

عازما على الطعن به، لعينان بانفرادهما خير من جميع حواس الآخر وأشد ما هما مخبوعتان :
إني لنصب مقتلتي، لم تبرح. وأنى لأبكين منك على الشفرة والمقبض قطرات دم لم تكن عليها منذ
حين، لا وجود لشيء من كل هذا، ولكن نية القتل هي التي تغشى نظري بآية من سحرها، في
هذه الساعة تهدأ الطبيعة هدوء الموت في شطر من شطر هذه الكرة ويخدع النيام بأحلام سيئة
تخارهم في مضاجعهم، في هذه الساعة ينهض الاعتيال، عارى الأشاجع ضامر التجاليد،
سامعا عواء الذئب والذئب حارسه الذي يعين له بصوته الميقات، ويعطيه الشعاع فيزحف منسابا
صامت الخطى زحف السلاب ويسطر على فريسته، أنت أيتها الأرض الصلبة الوطيدة،
لاتسمعي وقع قدمي وأجهلي الطريق التي تسلكانها مخافة أن تدل أحبارك على المكان الذي
أذهب إليه بقعقة فيفر منها السكون الرهيب، الذي هو أصلح شيء لمثل هذه الساعة.

وهي من القصائد الغنائية الجميلة في رواية ماكبث :

Is this a dagger which I see before me.
The handle toward my hand ? Come let me clutch thee.
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible.
To feeling as to sight ? or art thou but.
A dagger of the mind, a false creation.
Proceeding from the heat, oppressed brain ?
I see thee yet, in form as palpable.
As this which now I draw.
Thou, marshall'st me the way that I was going,
And such an instrument I was to use,
Mine eyes are made the fools o' the other senses,
Or else worth all the rest, I see thee still,
And on the blade and dudgeon gouts of blood,
Which was not so before, there's no such thing.
It is the bloody business which informs.
Thus to mine eyes, Now o'er the one half, world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse,

The curtain'd sleep, now witch craft celebrates.
Pale Hecate's offerings and wither'd murder,
Alarum'd by his sentinel, the wolf,
Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace
With Tarquin's ravishing strides, towards his design
Moves like a ghost, thou sure and firm, set earth,
Hear not my steps, which way they walk, for fear,
Thy very stones prate of my where about,
And take the present horror from the time.
Which now suits with it, whiles I threat, he lives
Words to the heat of deeds too cold breath gives, (8)

وكان مطران قد ترجم عطيل سنة ١٩١٢ وتاجر البندقية The merchant of Venice سنة ١٩٢٢. وكانت ترجمته لعطيل بمثابة إثراء للمسرح العربي آنذاك. كما تقول الزهور : "ترجم حضرة الكاتب الشاعر الشهير خليل أفندي مطران رواية عطيل لشكسبير ومشها في تياترو الأوبرا الخديوية جوق جورج أفندي أبيض نابغة التمثيل العربي، ثم تمنى جمهور الأدباء على المترجم الفاضل أن ينشر هذه الرواية بالطبع فصدرها بمقدمة بليغة درس فيها الشاعر الإنجليزي روايته هذه درسا جميلا جدا فنقلناه عنه، الرواية لاتلبث أن تتداولها أيدي القراء" (٩).

وكان مطران قد قرأ شكسبير قراءة واعية متأنية في اللغة الفرنسية مترجما على الأرجح كما قرأ من أعلام الرومانتيكية الفرنسية موسيه ولامرتين وهوجو والكلاسيكيين راسين وموليير وكورني، ومن هنا كان تجديده قائما على أساس واضح من الثقافة الغربية الواسعة، ولعله كان الشاعر الأول الذي تأثر بالحركة الرومانتيكية التي كانت قد اجتاحت أوروبا كلها منذ نيف ومائة عام. فمزج مشاعره بالطبيعة وتمثلها تمثيلا واضحا، ولعلها تتمثل في قصيدته "الأسد الباكي" في وضوح :

(٨) The tragedy of macbeth, Act I se. II PP. 45 - 46 .

(٩) الزهور : السنة الثالثة سنة ١٩١٢ ص ١٥٢ .

يمر بي الأخوان في خطواتهم
أولئك عوادي وليس بجلاسى
أهشش إليهم ما أهشش تطلقنا
وفي النفس ما فيها من الحزن والياس
أنا الألم الساجي لبعده مزافرى
أنا الأمل الداجي ولم يخب نبراسى
أنا الاسد الباكي أنا جبل الأسى
أنا الرمس يمشى داميا فوق أرماس (١٠)

ولقد كان مطران واضحاً عندما قدم ديوانه بقوله: "شرعت أنظم الشعر لترضية نفسي حيث أتخلى أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلى ، متابعاً عرب الجاهلية فى مجرة الضمير على هواه ومراعاة الوجدان على مشتته ، موافقاً زمنى فيما يقتضيه من الجراة على الألفاظ والتراكيب" (١١) .

وكان طبيعياً أن تكون القصيدة عنده تعبيراً نفسياً كاملاً ، أو عملاً ذاتياً تاماً فتجلت فيها الوحدة الفنية والموضوعية الكاملة والبعد عن العمود الشعرى ووحدة البيت ، وبالطبع فاستأذه فى هذا زعماء الرومانسية الغربية بل لقد بلغ مطران ذروة الفن فى قصيدته الرائعة : (المساء) :

دأء ألم فخلت فيه شفائى من صبتنى فتضاعفت برحائى

.....

ثأو على صخر أصم وليت لى قلباً كهذى الصخرة الصماء
يتتابها موج كموج مكارهى ونقيها كالسقم فى أعضائى
والبحر خناق الجوانب ضائق كمدا كصدري ساعة الإمساء
تفشى البرية كدرة وكأنها صعدت إلى عيني من أحشائى

أخرج مطران الشعر العربى إلى حين آخر جديد لم يعرفه من قبل وكان فى ديوانه

(١٠) ديوان الخليل ج ٢ .

(١١) ديوان مطران : ج ١ « المقدمة » .

الكبير المكون من أجزاء أربعة يصدر عن نفس شفاقة شاعرة أحسست الشعر وفهمته فعبرت عنه وعن الانسان بألامه وأماله وأحلامه .

وقبل هذا الطول والعرض الذى به مطران الحياة الأدبية العربية ، وقف حافظ إبراهيم على الهامش الأول لها فى الصورة الكبيرة، لم يخط إلا خطوة واحدة ولكنه عاش بعيدا عن هذه الثقافة وإن كان قد قرأ منها عن طريق معرفته البدائية باللغة الفرنسية « فمكنته من الإطلاع على شئ من آدابها ، وقد ترجم اليونساء لفكتور هوجو ، وترجم بعض قطع لجان جاك روسو ، اشترك مع الأستاذ خليل مطران فى ترجمة « كتاب موجز الاقتصاد » وكان يقرأ بعض ما يترجم من الأدب الانجليزى » (١٢) .

ولكنه لم يتأثر بهذا كله تأثرا واضحاً ذلك أنه كان فى تياره بعيدا عن الانتاج الغربى والثقافة الغربية وإنما اعتمد شعره جميعا على الثقافة العربية ونتاج الأدب العربى والتجارب الشخصية .

ولكن حافظا كان قد أطلع على جان جاك روسو ، ورغم أن كتاباته النثرية لا تدخل فى مجالنا إلا أن شاعرنا كان قد ترجم الكثير من أفكاره شعرا .

« قال ترجمة عن جان جاك روسو :

يا أيها الحب امتزج بالحشى	فإن فى الحب حياة النفوس
واسلك حياة من يمين الردى	أوشك يدعوها ظلام الرموس
وقال ترجمة عنه أيضا :	

تمثلنى إن شئت فى منظر	(يا جوليا) أنكر فيه الفرام
أو فابعثى قلبا إلى أخلع	راح به الوجد وأودى السقام
وقال ترجمة عنه أيضا :	

غضى جفون السحر أو فارحمى	متيما يخشى نزال الجفون
ولا تصولى بالقوام الذى	تميس فيه يا منى المنون
إنى لأدري منك معنى الهوى	(يا جوليا) والناس لا يعرفون (١٣) .

(١٢) مقدمة ديوان حافظ إبراهيم .

(١٣) الديوان ج ١ مطبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ من ٢٤٦ .

وهو يترجم له أيضا بيتين بعنوان « النفس الحزينة » :

« خلفت لى نفسا فأنصبتها للحنن والبلى وهذا الشقاء

فأمان بنفس لم يشبها الأسى لعلها تعرف طعم الهناء (١٤)

ولعلنا نلاحظ مدى المشقة التي تقابلنا في محاولة إرجاع هذه النصوص لأصولها من نثر

جاءك روسو .

وهو أيضا يترجم عن مكبث « خنجر مكبث » : « قصيدة مترجمة عن الشاعر الإنجليزي

شكسبير قالها على لسان مكبث يخاطب خنجرًا تخيله حينما هم باغتيال ابن عمه دانكان الملك

ليخلفه في ملكه ، ويصف تردده أولاً ثم تصممه بعد ذلك على تنفيذ ما أراد » (١٥)

ولعل هذه القصيدة - بل وأرجح - أنه ترجمها على صورتها الحالية من النص العربي .

فمعلوم أن الكثير من مسرح شكسبير كان قد ترجم في هذه الفترة حتى أن ماكبث مثلاً ترجمت

أكثر من مرة ، مما يدعو الكثيرين من شعراء العصر إلى التفكير في ترجمتها وبطبيعة الحال

فهذه الترجمة لم تكن نقلاً عن النص الانجليزي وإنما كانت تحويلًا للنص النثري العربي إلى

شعري .

وواضح أن هذه القصيدة هي بحذفها القصيدة التي أوردها من ترجمة مطران ،

لماكبث التي عرضناها سابقاً والنص الانجليزي المقابل لها وهي :

كانى أرى فى الليل نصلاً مجرداً يطير بكلتا صفتيه شرار

تقلبه للعين كف خفية فقيه خفوق تارة وقرار

يمائل نصلى فى صفاء فرندي ويحكيه منه رونق وقرار

أراه فتدنيى إليه فراستى فينأى وفى نفسى إليه أوار

وأهوى بزندی طامعاً فى التقاطه فيدركه عند الدون نضار

أرانى فى ليل من الشك مظلم فياليت شعري هل يليه نهار ؟

سأقتل خيفى وابن عمى ومالكى ولو أن عقبى القاتلين خسار

(١٤) نفس المصدر جـ ٢ ص ١١٤ .

(١٥) ديوان حافظ إبراهيم ، ج ١ ص ٢٣٤ نفس الطبعة .

وأرضى هوى نفسى وإن صح قولهم
 فيأيها النصل الذى لاح فى الدجى
 ترى خدعتنى العين أم كنت مبصرا
 وهل أنت تمثال لكيد نوبته
 فإن لم تكن وهما فكن خير مسعد
 وكن لى دليلا فى الظلام وهاديا
 على الفتك يا دنكان صحت عزيمتى
 فان يك حب التاج أعمى بصيرتى
 أعرنى فؤادا منك يا دهر قاسيا
 ويا حلم قاطعنى ويا رشد لا تثب
 ويا ليل أنزلنى بجوفك منزلا
 وإن كنت ليل « المانوية » فليكن
 ويا قدمى سيرى حزارا وخافتى
 وقفت بجوف الليل وقفة ساحر
 إذا اشتمل الليل البهيم على السورى
 فعمالى كائن فأتك نو عشرة
 إذا ما عوى نذب الفلاهب جمعهم

هوى النفس ذل ، والضيانة عار
 وفى طى نفسى للشروع مثار
 وهذا دم ، أم فى شباكك نار
 وذاك الدم الجارى عليك شعاع
 فإنى وحيد والقطوب كثار
 قليلى بهيم والطريق عثار
 وإن لم يكن بينى وبينك ثار
 فمالى على هذا القضاء خيار
 لو أن القلوب القاسيات تعار
 ويا شر مالى من يديك فرار
 يضل به سرب القطا ويحار
 على سر أهل الشر منك ستار
 من المشى لو ينجى الأثيم حذار
 له الجن أهل والمكاييد دار
 تجرد للإيذاء حيث يثار
 خيارهم تحت الظلام شرار
 إلى الشر واستلت ظباء شنار^(١٦)

وكان حافظ قد حرص على ترجمة اليوساء Mesirables لفكتور هوجو وقد جاء فى إهداء حافظ إبراهيم لها : « صدر هذا التعريب قبل أن يتوفى الشيخ محمد عبده سنة ١٩٠٥ وكان شاعر النيل من خيرة مريديه وأصدقائه فصدر بهذا الأهداء البليغ » وكان الأهداء « إلى الأستاذ الإمام » وهو قد قدم له أيضا بكلمة عن التعريب وضح فيها خطر هذا العمل الفنى الكبير وبين فيه الجهد الذى بذله فى هذه الترجمة وكيف توخى الدقة اثنى عشر فللا حتى تم له تعريب ما أراد « وحاولت أن أصل بها تلك الرحم ، التى قطعنها يد الترجمة التجارية بيننا وبين

(١٦) ديوان حافظ إبراهيم ، ج ١ ص ٢٣٤ نفس الطبعة

الرجال (١٧) ثم يتبعها بكلمة عن المؤلف ، وحياته الأدبية والشعرية ومكانته في الأدب الفرنسي .
على أنه من الثابت أن حافظا لم ينقل « البؤساء » عن نصها الفرنسي بكل دقة وأمانة
وإنما هو ينقلها عن ترجمة عربية وإن لم يعرف مترجمها بعد ، ويتضح هذا من المقارنة بين
النصين العربي والفرنسي ، وعلى هذا فهي لا تعدو أن تكون تلخيصا لأحداث القصة بأسلوب
عربي رهين .

وأما عن « شوقي » فعلى الرغم من اطلاعه الواسع على اللغة الفرنسية وثقافته الواسعة
فيها ، فلم يستلح أن يتفغل هذه الآداب ويتعلمها ، فوقف على أعقابها وعلى مظاهرها . فهو
قد قضى وقتا يدرس القانون في فرنسا موفدا في بعثة من قبل الخديوي ، ولكنه لم يقتصر
على دراسة القانون وإنما أخذ يحاول الأمام بكثير من نواحي الثقافة الفرنسية . وكانت باريس
وقتها تعج بالمسارح الكبرى والمكتبات والمتاحف فأخذ ينهل منها أيما منهل وبالرغم من تنوع
المذاهب الأدبية في باريس وقتها بين كلاسيكية ورمزية وواقعية وفرويدية إلا أن شوقي يبدو أنه
جذب للمسرح الكلاسيك بقوة ، المسرح الذي كان يعترض وقتها راسين وكورني وأعمال
شكسبير المترجمة ، وتأثر به شوقي تأثرا واضحا ومعروف أن الكلاسيكية تعتمد كثيرا على
التاريخ اليوناني والروماني بنوع خاص لتستمد منه موضوعات مسرحياتها . وإن كان من
الواجب أن نقرر أنه لا يلوح أن أحمد شوقي قد تعمق دراسة المذاهب الأدبية المختلفة وتخیر
منها أي مذاهب عن وعي ، واختيار وإنما جاءت تراثاته بطريقة تلقائية غير منهجية (١٨) .

ولم يقف اهتمام شوقي بالآداب الفرنسية عند هذا ، وإنما يبدو أنه كان له شغف خاص
بالقصائد والمقطوعات الغنائية ، وهو أمر طبيعي لشاعر عربي في أوائل القرن العشرين فكان
- كما قيل - قد ترجم البحيرة Le Lac لشاعر الحب والجمال لامرتين Lamartine إلا أننا لم
نعثر على نص هذه القصيدة ، وكذلك تأثر بقصص لافونتين التي أجراها على ألسنة الحيوان
وحاكي الكثير منها في ديوانه (١٩) .

(١٧) « البؤساء » ترجمة حافظ إبراهيم ، ص ٧ من المقدمة ، طبعة دار الهلال .

(١٨) المسرح ، محمد مندور ص ٧٢ .

(١٩) نفس المصدر ، ص ٧٥ .

ولكن شاعرا كشوقي مرهف الحس واسع الأفق ، لم يكن من السهل أن يخرج من هذا الضجيج والعجيج فى الثقافات الفرنسية بمجرد محاولات لكتابة المسرحيات الشعرية ، وذلك أنه كان على الأقل يحاول التقليد كما يفعل أى شاعر مبتدىء ، ولكن حادثة واحدة كانت فى الأرجح هى التي دفعته إلى الخوف من التغلغل فى هذه الثقافات وتمثلها ، تلك هى مسرحية « علي بك الكبير » التى ألفها فى باريس وأرسل بها إلى القصر فلم تلق قبولا وإنما قوبلت بالصمت التام ، مما جعله يخشى على مكانته لدى القصر فعاد إلى قصائد المديح وصار بعدها شاعر الأمير قبل أن يكون أمير الشعراء .

هذا الأمر هو الذى وقف بشاعرنا عند حد انتقائ المذائج والمناسبات وهو الذى جعله يكثر من هذين النوعين فيما كثرة ، ووقف به عند حدود اللغة الفرنسية لا يريد أن يجعلها تتسرب إلى أعماقه .

علي أن مسرح شوقي رغم كونه بذورا أولى للمسرح الشعرى العربى كان من القوة بأن لفت إليه الانتظار بعد ذلك ، وأخذت منه مقطوعات غنائية كثيرة غناها كثير من المغنيين . أخرج « مصرع كليوباترة » و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « قمبيز » و « أميرة الأندلس » و « علي بك الكبير » من القصص المسرحى التاريخى ، ثم الست هدى « كوميدى اجتماعية بواضح أن كلاسيكية شوقي اعتمدت اعتمادا كليا على التاريخ المصرى والعربى فى « مجنون ليلى » و « عنترة » و « أميرة الأندلس » . وكان من الطبع لى مصر أن يجنح هذا الجنوح على أن خياله الشعرى جعل من العسير الوقوف عند أحداث أى من هذه المسرحيات ومقابلتها بأحداث التاريخ فقد غير وبدل وأخساف وحذف بما يتفق مع خياله وأفق كشاعر (٢٠) .

على أن أثر الثقافة الغربية التى أخذ يستقى منها فى باريس ظهرت واضحة جلية فى اتجاهه نحو هذا الفن الأدبى بصفة خاصة ، فلولا ما شاهده أحمد شوقي فى فرنسا من ألوان هذا الفن لما خطر بباله أن يلج باب (٢١) . بل لقد وجهه القصر هذه الوجهة وطلب إليه الخديوى وهو فى باريس أن يمعن النظر فى دراسة معالم الحضارة والثقافة

(٢٠) المسرح . د . محمد منظور ص ٧٣ .

(٢١) مسرحيات شوقي د . منظور معهد الدراسات العربية سنة ١٩٥٤ .

الفرنسية ، أكثر من اهتمامه بدراسة القانون التي قال الخديو للشاعر عنها . إنه يستطيع تحصيلها من الكتب وهو مستقر في بيته بمصر (٢٢) .

وبالفعل أكثر شوقى من التردد على الكوميدي فرانسيز ، وطالع أهم أعمال الكلاسيكيين الكبار أمثال كورنى ورأسين . وشاهد آثارهم على مسارحها . وكما طالع المسرح الشعري أيضاً فقد طالع الشعر الغنائى فمن الثابت أنه ترجم البحيرة للامرتين وتأثر بحكايات لافونتين على لسان الحيوانات كما ذكرنا (٢٣) .

قد حرص شوقى على « ذكرى هيجو » فكتب قصيدة أودعها الجزء الثالث من ديوانه فى هذا الموضوع وفيه ينمى حظ فرنسا لموت شاعرها الكبير الذى لم يكن سوى علم والباقون حوله جمهور . يبذلها :

ما جل فيهم عيدك المائـثـور الإوانت أجـل يا فـكـتـور (٢٤) .
وهو أيضاً يكتب عن تولستوى :

تولستوى تجرى أية العلم دمعها عليك وبيكى بائس وفقير (٢٥)

من هنا كانت ثقافة شوقى الغربية ، إلا أننا نجده يقف عند هذه المسرحيات فينهل منها ويحاول تقليدها . فيزسل بمسرحية « على بك الكبير » إلى القصر فلم يكن منه إلا رد يقول فيه أن الخديوى قد أعجب بما فعلت ، وهذا طبيعى فالخديوى يطمع أولاً فى قصائد تمدحه وتقف ببابه وتشيد بذكره .

على أن الأخطاء الكثيرة التى أحصاها الدكتور منور فى كتابه عن مسرحيات شوقى كمخالفته لأبسط قواعد المسرح الكلاسيكى وحدة الموضوع والزمان والكان ومخالفته أيضاً لبعض النواحي الفنية ككتابة « أميرة الأندلس » نثراً وإطلها المعتمدين عباد شاعر الأندلس الكبير . على حين يكتب كوميديا عصرية أحداثها فى حى الحسين والسيدة زينب بأسلوب شعري

(٢٢) نفس المصدر . ص ١٠ .

(٢٣) نفس المصدر . ص ١١ .

(٢٤) الشوقيات . ص ٧١ طبعة مطبعة الاستقامة سنة ١٩٥٠ ،

(٢٥) نفس المصدر ص ٨٠ .

الكبير . على حين يكتب كوميديا عصرية أحداثها فى حى الحسين والسيدة زينب بأسلوب شعري لا يتناسب بطبيعة الحال مع مقتضى الموقف . ثم هو فى بعض مواقف لم يتقيد بالنهاية المحزنة للمأساة التراجيدية . وذلك هو الواجب وفقا لأصول المسرح المرعية ، تنتهى مسرحية منيرة مثلا بحادثة سعيدة - زواجه من عيلة وهو ما لا ترضاه أصول المسرح الكلاسيكى فى المأساة بل هو يخفف فى كثير من الأحيان من حدة النهاية التى وضعها لمسرحيته مثلا بحادثة فرعية لا تتفق مع وحدة الموضوع من ناحية ولا تتفق مع النهاية المفجعة التى ينتظرها المشاهد للمسرحية من ناحية أخرى . وفى ذروة المأساة بانتحار كليوباترة تتزوج هيلانة من حابى وينطلقان إلى طيبة ليعيشا سعيدين فى الضيعة التى أوصت بها لهما الملكة المنتحرة يرد هو عليها أيضا بأنه من « الظاهر أنه لم يتعمق دراسة فلسفة الأدب ولم يكون لنفسه حصيلة نظرية من تلك الفلسفة . وإنما كان يستهدى نوقه الخاص وتفكيره القريب المنال » (٢٦) .

ومن هنا كان تأثر شوقي بالتيارات الغربية التى عاصرها فى بيئتها والواضح أنه تأثر وقف به عند المظاهر أكثر مما يجعله يتعمق المذاهب والمدارس ويدرسها متائيا مستوعبا .

ومن هنا كان وقوف هذه المدرسة عند الشعر الغربى ، وقوفها بدائيا حاولت أن تتمثله وأن يهتدى باتجاهاته وأبعاده ، فكان موقفا فرديا عند كل من شعراء هذه المدرسة فلم يتغلغل شوقي أبعاده واتجاهاته ومن هنا كانت وقفته التأثرية تكاد تكون سطحية ولم يدرك حافظ شيئا من هذه الأبعاد والاتجاهات فوقف عنها بعيدا ، ولكن مطران حاول الاقتراب منها عن فهم وتذوق فكانت محاولاته الأولى وتأثره بالاتجاه الرومانسى الذى وضع بذرتة وأتى أكله بعد ذلك فى مدرسة الديوان التى تمثلت هذه الاتجاهات والأبعاد تمثلا واعيا .

(٢٦) نفس المصدر . ص ٢٠ .

مدرسة الديوان

وهى المدرسة التى كونها كل من عبد الرحمن شكرى وإبراهيم المازنى وعباس العقاد فى مطلع القرن العشرين .

وكان العقاد هو مقنن أسس هذه المدرسة الأول . ارتفع فيها صوته وسوطه مناديا بالمبادئ الجديدة ومدافعا عنها ومحاولا تنفيذ آراء الآخرين .

ارتفع صوته أول ما ارتفع بمقدمة ديوانه الأول « يقظة الصباح » الذى صدر سنة ١٩١٦ بمفهومه لمعنى الشعر : « الشعر يعمق الحياء فيجعل الساعة من العمر ساعات ، عش ساعة مفتوح النفس لمؤثرات الكون التى يعرض عنها سواك ممتزجة طويتك بطويته الكبيرة تكن قد عشت ما فى وسع الانسان أن يعيش وملأت حقيبتك من أجود صنف من الوقت والوقت أيها القارئ أصناف ، فمنه ما ييخل به الأبد على غير سكان السموات ومنه ما يطرق للأبقار والحشرات ، فإذا قلنا لك أحبب الشعر فكأننا نقول لك عش ، وإذا قلنا أن أمة أخذت تطرب للشعر فكأننا نقول أنها أخذت تطرب للحياة » (٢٧) .

بهذا المفهوم لمعنى الشعر بدأت المدرسة اتجاهاتها ، تقابلت عند ثقافة واحدة ، العقاد أستاذ نفسه فى كافة ميادين الفن والأدب ، والإنجليزى منه بخاصة ، المازنى بثقافته الانجليزية الكاملة فى المعلمين وشكرى فى رحلته خارج البلاد واستقائه ثقافات الانجليز من منابعها ، تقابل الرواد عند هذه الثقافة وبدأ نهلهم منها .

وقف العقاد عند مشاهد كثيرة من الشعر الانجليزى مترجما ، وقف عند قصيدة لشكسبير لم يذكر مصدرها سماها « فينوس على جثة أدونيس » وكتب تحتها معربة عن شكسبير :

رأت شفثيه والباكى يستجيشها	فما راعها إلا احفرار عليها
وحست يدا كانت نطاقا لخصرها	فلا رمقا فيها تحس ولا دما
ومالت على أنثيه حتى كأنه	ليسمع منها شجوها والتندما
وتفتح جفنيه لتبصر فيهما	سراجين كانا يسطعان فأظلما

(٢٧) ديوان العقاد مقدمة الجزء الأول ص ٩ ط مطبعة المقتطف والمقطم سنة ١٩٢٨ .

فقد فجع الموت المحاسن فيهما	وكانا لوجه الحسن أجمل مبصر
وإن الضحى لما يزل متبسما	فقلت : برغضى إنك اليوم ميت
ستمصبح داء فى الجوانح مسقما	ألا أيهذا الحب إنك بعده
بعين تريك الوهم صدقا مجسما	ستمصبح أنى سرت ترعاك غيرة
وتدبر مشنوم العواقب مؤلا	ستقبل محمود الأوائل سائفا
فتأسف أو مجتازه متهجما (٢٨)	وأنت إما عن مرامك قاصر

وفينوس التى أحب الشاعر أن يترجم وتوفىها على جثة أنونيس هى ربة الحب عند اليونان الأقدمين أما أنونيس ففتى جميل من أبناء ملوك قبرص كان مولعا بالصيد والطراد ورأته فينوس طاردا فأحبته ونصحته بالاقبال من الصيد خوفا عليه ولكنه أبى ، وما زال حتى قتله خنزير وحشى فوقفت على جثته حزينة تريق عليها من شراب السلسبيل إلى أن نبتت فى موضعها زهرة نضرة .

والأقدمون يرمزون بهذه القصة إلى تجدد الربيع بعد موته ويقال إن عبادة أنونيس مأخوذة عن الشرق وأن اسمه مأخوذ من أنوناس وهو اسم من أسماء الله بالعبرية .

على أنه يبدو أن العقاد كان حريصا كل الحرص فى ترجمته ، فعلى حين يذكر فى نصه هنا أنها مأخوذة عن شكسبير ولم يكن يحدد اسم الرواية المأخوذ عنها ، يعود ليترجم قطعة أخرى بعنوان « لا طلع الصباح » ويقول عنها « مترجمة ببعض توسع عن رواية روميو وجوليت » وهى لشكسبير أيضا :

كأن الدهر شيمته السماح	أمتعد وما اقترب الصباح
فخلت الليل ينعماء الصباح	أراعى صائح الطير المغنى
فلى عليك من رفق جناح	ترفق لا عدمنتك من حبيب
فيطربه كما شاء النواح	فذاك البلبل المسكين ييكى
على رمان نوحتنا جناح	يرف له وجنح الليل داج
لقد والله جد يك المزاح	أكنت حسبتها الوراق هبت ؟
قيل الفجر ، لا طلع الصباح (٢٩)	قليل ما أقمت فقف مليا

(٢٨) ديوان العقاد . من ٢٢ نفس المصدر السابق .

(٢٩) نفس المصدر . ص ٢٤ .

ولقد أغرم العقاد بشكسبير وكان يتحدث كثيرا عن عبقريته وعن ذكره في ميدان الأدب حتى أنه وضع عنه كتابا فيما بعد سنة ١٩٥٨ باسم « التعريف بشكسبير » ويظهر غرامه به من أوليات حياته الأدبية فيترجم له قصيدتيه السابقتين ويلحقهما في نفس الديوان بقصيدة أخرى بعنوان « العرض » - معربة عن شكسبير إلا أنه لم يشر أيضا إلى مصدرها من مسرحيات شكسبير :

أرى الذكر للإنسان أنفـسـ جـوهر	تـزـان بـه أعـراضـه ومناقبـه
وما سارقـى مـن يسرق المـال إنـتى	أرى المـال مـن يظفر به فهو صاحبه
تقلب فى الأيدى فقتلك كاسب	حواه ، وقد يحويه بعدك كاسبه
ولكن من يسلب من المرء عرضه	فذلك فى شرع الحقيقة سـالـبه
يضيع على المثلوب زينة نفسه	وليس يفيد العرض من هوئالبه (٣٠)

وإذا به يعرج بعدها إلى بيرنز الشاعر الأنجليزى فيترجم له في نفس الديوان وكان العقاد في هذه الفترة يضع الأسس الجديدة للشعر العربى ، كما تخيله من خلال دراساته وتجاريه. يترجم لبيرنز « الوداع » « معربة عن بيرنز » :

قـبـلة بـعـدهـا يـطـول الفـراق	وعـناق ، وـليـس بـعـد عـناق
سـوف أبـكيـك والمـحـاجـر سـكـرى	بـدمـوع مـن الفـؤاد تـراق
سـوف أدعوك فى الدجى بـأنـين	وزفير فى الصدر مـنـه احـترـاق
كـيف يشكو مـن عـثـرة الجـو ظـلما	مـن مـحـياك نـجمـه الإلـاق
بـيد أنى درجت فى ظلمة اليأس	فـحـولـى مـن الظـلام نـطـاق
لست أمحى على الهيام فؤادى	قـدر الحـب دـفعـه لا يـطـاق
مـن رآها كـيف يـسلو هـوامـا	يـعـشـق القلب إذ تـرى الأحـداق
أه لولا صـبـابة و غـرام	قـد شـربـناه والكـنـوس دـهاق
ما غـلـونا ولى فؤاد كـسـير	وجـبـين سـيـمازـه الإـطـراق
فـسـلاما يـاقـرة العـين والـقلب	وأحلى مـن صـور الخـلاق

(٣٠) نفس المصدر ص ٦٢ .

ورؤاك مائه الرقراق

حاطك الله بالسعادة والحب

وعناق ، أواه ، ثم افترق (٣١)

قبلة بعدها يطول التناثني

ولقد تنقل العقاد في قراءاته في الشعر الانجليزي تنقلات واسعة وعميقة ويبدو أنه لم يكن يميل إلى شعر الرومانسية الانجليزية كبيرون وشيللي وكيتي ، هذا إذ كان بداية يميل إلى نوع من الاشعار التي تعبر عن ذات الانسان من خلال تجاربه الجماعية وتجاربه مع المجتمع ، ولكنه أيضا لم يكن ينسى ذاته كفرد يحس ويتألم ويأسى ، تحت عنوان « الوردة » ترجم قصيدة عن الشاعر الانجليزي وايم كوبر ، وردة قطفتها صديقة للشاعر وقدمتها إلى صديقة أخرى فعرضتها هذه عليه تستندى قريحته فتناولها من يدها ثم مرزا فتناثرت أوراقها فندم واستعبر ثم قال ذلك الشاعر الرقيق :

مبللة الأوراق باكسية السن
إليها ، وقد يجنى على الورد من يجنى
فراق وريادات صفار على الغصن
لتنشط من خوف وتبسم من حزن
وطارت بدادا في التراب إلى الدفن
كما شئت من عطر وماشئت من حسن
حوى بلسما يشفى الجريح من الطعن
ألا إن بعض العزل يضنى ولا يثنى
تجول مكان الدمع من جانب العين (٣٢)

أنتنى بها من خدها مثل لونها
جنتها لها تررب حصان تزفها
كأن ندى الطل دمع أطله
فامسكتها خجلى المحيا أمزها
فما كان أنساني لقد فاض روحها
ولو لطف كفى لفاحت وأزهرت
كذاك يكون اللوم طعنا وربما
وكم راح تضعيف الشجى بروحه
ولو لمت في رفق رأيت ابتسامة

وكما اهتم بترجمة الشعر في ديوانه الأول « يقظة الصباح » كذلك حظى بعض الشعراء الإنجليز بترجمته في الديوان الثاني « وهج الظهيرة » سنة ١٩١٧ . فيترجم لبوب قصيدته القصيرة « القدر » :

عن عيون الخلق رب العالمين
صفحة الحاضر حيناً بعد حين (٣٣)

إنما الغيب كتاب صانه
ليس يبدو عنه للناس سوى

(٣١) نفس المصدر ، ص ١٠٨ .

(٣٢) نفس المصدر ، ص ١١٣ .

(٣٣) الأدب العربي المعاصر ، د . شوقي ضيف ، ص ١٤٢ .

« وهذه القطع المترجمة ليست أكثر من رموز إلى ثقافته بالأدب الغربية ، وهي ثقافة متعمقة ، ومع ذلك استطاع أن يتحرر منها كما تحرر من ثقافته العربية ليجد نفسه وشخصيته وروحه المصرية الجديدة . وهي روح تبرز عنده - كما يمثلها ديوانه - في اتجاهين أما أولهما فالوقوف بآثار الفراعنة وإشادته بحضارتنا القديمة ، ومن خير ما يصور ذلك قصيدته « أنس الوجود » و « تمثال رمسيس » وأما ثانيهما فوصف عواطفنا السياسية والوطنية وأروع ما يصور ذلك قصيدته « يوم المعاد » التي نظمها بعد رجوع سعد زغلول من منفاه وفيها يقول :

ما يبتغى الشعب لا يدفعه مقتدر
من الطفاة ولا يمنعه مقتصب (٣٤)

ومع سنة ١٩٣٢ ، خرج « تذكارات جيتى » يدرس فيه شاعر الألمان الكبير « جوهان ولفانج جيتى » (١٧٤٩ - ١٨٣٢) بعد مائة عام من وفاته ، بعد أن ظلت الحياة يانعة على قريحته كما ظلت يانعة لقلبه ، فأنثرت شجراته فى الفن والعلم أطيب الثمر وأخصب أيامه كلها فى شتى المباحث والمشاركات كأخصب ما عرف فى أيام الشعراء والمفكرين ، فمن شعر إلى شريعة إلى سحر إلى تصوير إلى موسيقى إلى طب إلى معون إلى نبات ، تختلف فى الجودة ولكنها لا تختلف فى النماء ، فإن أينعت منها جوانب واقفرت جوانب أخرى فكما تختلف البقعتان فى الأوان الواحد : هذه عداها الماء والزرع ، وهذه يجرى إليها الماء وتعمل فيها يد الأقدار » (٣٥) .

لقد كان للمرأة دور كبير فى حياة « جيتى » ، شأنه شأن كل شاعر رقيق الحس مرهف العواطف ، منهم « أنا اليصابات شونمان » التى أوحى إليه الجزء الأول من « فاوست » وقد خلد « جيتى » هذه الفتاة باسم « ليلى » فى أغانيه الشجية (٣٦) . وصفها فى قصيدة بعنوان « صديقة ليلى » فلا معرض للسباع أحفل بأصنافها وأجناسها من معرض ليلى . فهى تقنو فيه أعجب الحيوان وتقنصها ولا تدرى كيف وقعت لها « ثم يقول : « وما اسم الحورية الحسناء ؟ إسمها ليلى وإياك والمزيد فى العرقان بها . بل إن كنت لاتعرفها فاحمد الله على ذلك . وما أكثر الصخب والتفريد إذا هى طلعت على سباعها وفى يدها سلة الحبوب ، كل هذا من أجل فتات من الخبز اليبس ولكنه فى كفيها لهو الشهد الحلو المذاق » . ثم قال : « وبالنظراتها من نظرة ،

(٣٤) الأدب العربى المعاصر . د . شوقي ضيف . ص ١٤٢ .

(٣٥) عبقرية جيتى ط مكتبة دار العربية . ص ٤٥ .

(٣٦) نفس المصدر . ص ٦١ .

وبالتهافتها باسم بيبي بيبي من هتاف . إنها لتستهويان النسرين من أريكة جوبيتر . ويمينا لتقبلن حمام فينوس الوديعات إليها ويقبلن الطاووس الفاخر معها لو أتيح لها سماع تلك النبوة ، وقد أعرف دبا ساء تعليمه وتنظيفه جذبته من ظلمة الغاب لتقوده تحت مقرعتها وترويضه كما تروض غيره ، تقولون أنا ؟ من ؟ ماذا ؟ نعم يارفاق ، أنا ذلكم الرب الذى وقع فى الحبال مشدودا بحبل من حرير « ثم قال بلسان ليلي تذكره :

« وحش ، أجل ؟ ولكنه مؤنس لابس به : هو أودع من أن يكون دبا وأوحش من أن يكون كلبا ثم ختم القصيدة صائحا : « أيتها الالهة ، ليس فى قدرتك أن تمسح عني هذا الظلم بالشكوى ورضوانى لو رددت على الحرية المسلوية . ولكن رويدك أيتها الالهة لاتسعينى بعونك ، كلا فليس عبثا أن تضطرب أوص إلى كما تضطرب الساعة أقسم أن فى بقية من القوة أحسها تجول فى أوصالى » (٣٧) .

وعلى نقيض هذه الفتاة الشجية يعرف « جيتى » سيدة وافية الأنوثة وليست بصبيبة غريبة ينقل العقاد قصيدته إليها : « أنت تعرفين كل حركة ضميرى وتلمحين كل هزة فى وشائجى وعروقى ، وتستطيعين بفرد نظرة منك أن تقرئيننى أنا الذى طالما تعبت عيون بنى الغناء فى النفاذ إلى سريرتى ، أنت تسكبين السكينة فى دمي الفائز وتقومين خطاى الشاردة الهوجاء » (٣٨) .

وإلى جانب عشيقاته هناك زوجته « كرستيان فليبيوس » ترجم العقاد أيضا قصيدته « جيتى » فيها عندما قابلها أول مرة « ذهبت إلى الغاب لا أدرى قيم ذهبت ، وما كنت أريد شيئا ، ولا عنانى أن أريد ، فإني لأرسل النظر فى ظلالها إذا زهيرة هنالك وضيئة كأنها نجم مليحة ، كأنها عين هممت أن أقطفها فسمعتها تقول فى لطف ورخامة : أقاطفى أنت لأنوى فى يدك بعد هنية ؟ فحنوت عليها ورفعتها من جنورها ونقلتها إلى حديقة تصاقب المنزل البهيج ، وهناك غرستها من جديد فى مكان فريد ، فترعرت ولم يفارقها الرواء » (٣٩) .

(٣٧) نفس المصدر . ص ٦٣ .

(٣٨) نفس المصدر ص ٦٦ .

(٣٩) نفس المصدر . ص ٧١ .

والعقاد فى دراسته للشاعر ، لم يترك صغيرة أو كبيرة إلا التفت إليها نزوعاً إلى منهجه الذى التزمه فى دراسته للشخصية وهو تتبع حياة النفس لا حياة الانسان فهو يتناول « جيتى » من ناحية تكوينه النفسى ، والمؤثرات التى تدخلت فى حياته منذ بدايتها وحتى وفاته التى أثرت على هذه الموهبة فأخرجت هذه المعالم على طريق الأدب الألمانى .

ويتناول العقاد مؤلفات « جيتى » بالشرح والدراسة والتحليل ، آلام فرتر ، فاوست وولهم ميستر ، والديوان الشرقى . ثم يتناول تحت عنوان مؤلفات أخرى روايته هرمان ودروشى . ورواية « أجمنت » عن ثورة هولندية فى طلب الحرية الدينية السياسية سماها باسم الكونت « أجمونت » ورواية « أفيجينى » .

على أن العقاد اعتمد على ما يبدو على اللغة الانجليزية التى يجيدها فى ترجمته لأشعار « جيتى » إلا أنه عندما أفرد فصلاً أخيراً لمختارات متفرقة من أشعاره ، استعان بمختارات من ترجمة الشاعر عبد الرحمن صدقى وأشار إلى هذا فى هامش الكتاب فنقل « الحكماء والشعب » وقدم لها بقوله « فى هذه القطعة تمثيل صحيح لطريقة « جيتى » فى التسليم وتبسيط الحقائق الكبرى . بردها إلى المحسوسات القريبة ، واجتناب المعضلات من أهون سبيل ، من شىء من السخر والسكينة ، وفى القطعة صدق حكاية لأساليب الحكماء الأقدمين فى ربودهم المبهمة على المسائل العويصة ، ولهذا اخترناها من بين « لوازعه » (٤٠) .

ثم ينقل من فاوست « فى حديقة مارتا ... الله » و « مفاجأة فاوست » ثم ينقل من أشجان رومانية « القطعة الأولى » و « المقطوعة الخامسة » ثم من الديوان الشرقى ينقل « الهجرة » ، و « الحرية » وحنين السعداء واللقاء ونشيد محمد .

كان تعرف العقاد فى ميدان الثقافة الغربية تعرفاً واسعاً قلما قام به أديب عربى ، وكان إلمامه الكامل باللغة الانجليزية نافذة فتحت على مصراعيها أمامه لعوالم الثقافات المختلفة من كافة الدول والأجناس البشرية ، وعلى مثاله كان زميله فى المدرسة الحديثة « مدرسة الديوان » ، فشكرى خريج مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩٠٩ يدرس الأدبين العربى والانجليزى قرأ فيما قرأ الأغانى للأصفهانى و The golden treasury « النخيرة الذهبية » فى الأدب الانجليزى التى ضمت أروع ما لشعراء الانجليز من شعر غنائى والتى لاقت نجاحاً كبيراً من مثقفى هذا العصر

(٤٠) نفس المصدر : ص ١٨١ .

. ومع سنة تخرجه أخرج ديوانه ضوء الفجر ، وسافر إلى إنجلترا في بعثة دراسية عاد منها سنة ١٩١٢ بعد ما عاش في خضم الحياة الانجليزية الفكرية والثقافية والأدبية بكل ما فيها من تنوع ونشاط .

ومنذ هذا التاريخ وشعره يسير وفقا لما قاله في الشعر بهذه الأبيات :

ولنما الشعر مرآة لغانية	هي الحياة فمن سوء وإحسان
ولنما الشعر تصوير وتذكرة	دقيقة وخيال غير خوان
ولنما الشعر إحساس بما خفقت	له القلوب كآقدار وحداث
من كل معنى يروع الفهم طائله	معنى من الجن في لفظ من الجان (٤١)

على أن المتصفح لديوانه يحار حيرة كبيرة فيه ، ذلك أنه كما اتهم من المازنى بنقله الكثير من شعر الإنجليز ، لا يفصح عن مكان هذا النقل إلا في مقطوعتين ، نقل إحداهما عن فتزجرالد في رباعياته لعمر الخيام The rubaiat of omar khayam من ثلاث رباعيات يقول فيها :

إرم قد عفت وصوح قدما	في رباها الربيع والزهر
كأن جمشيد قد مضت حيث	لا حيث لدينا من أمرها خبر
لكن الكرم لا يزال جواداً	برحيق حسابيه در
ولنا منزل من الروض فينا	ن تروى أزهاره القدر

ويقول في رباعية أخرى :

هاج للقلب حيرة الحول أشجا	نا لديه قديمة العهد
تأنس النفس بالتفرد والـ	خلوة في ظل حاله الرغد
حيث تجكى الأزهار راحة موسى	في بياض النوار والورد
ولها نفحة كأنفاس عيسى	باعثات للميت من لحد

(٤١) ديوان عبد الرحمن شكرى . الجزء الثانى - لآلى الأفكار من ٩٥ (طبعة دار المعارف سنة ١٩٦٠) .

رباعية أخرى :

هات لى الكأس يا حبيبي دهاقا
إن ثوب الوقار ثوب شقاء
أنض عنك الوقار وارم به فسى
إنما العيش طائر غصنين
لا تطلع غائبا كنوس العقار
ليس يغنى فى الصيف ثوب الوقار
جمرات للقيظ مثل النار
فخذها مأخذ المستطار (٤٢)

والمقطوعة الثانية بعنوان « الرحمة » : منقولة عن شكسبير وهو لم يوضح من أين من أعمال شكسبير نقلها ضمن أعماله الغزيرة .

وما الرحمة الغراء بالقهر تجتدى
تجود كما جادت سماء بغيرها
أليست كقطر الغيث ريا ونعمة
وتبدر من قلب العظيم عظمة
فطوبى لذي هم ينال شفاها
تظاهر قلب المرء لو يستطيعها
هو الرفق تاج للملوك يزينهم
وفى صواجان الملك روع لناظر
ويملا قلب المرء خوفا (وهيبة)
ولكن ملك الرفق أعلى مكانة
تبرأ فى قلب الملوك مكانة
فإنى رأيت الرفق كالخلد ملكه
وما نعت الرحمن إلا بنعته
إذا ما مزجت العدل بالرفق جاهدا
بلغت رضاء الله فى خير نعمة
ولا يستفيد القسر أفضال راحم
فتجرى كما يجرى سخرى الغمام
تعيد وجوه الروض غر المباسم
وأعظم نفعا فى فعال الأعاضل
وطوبى لذي فضل كثير المكارم
وتكسر من شر الخطوب الهوام
بأحسن من تيجانهم والصوام
يدل على بطش الملوك القمام
فيفرق من سطو الطفافة الغواشم
وأعظم من ملك الظبى واللهازم
تبوأهم ملكا رفيع الدعائم
ولكن ملك السيف ليس بدائم
فطوبى لجم الرفق جم المراحم
وإنى رأيت الرفق خير المطاعم
وسرت على نهج النفوس الكرائم (٤٣)

(٤٢) ديوان عبدالرحمن شكرى . لآلى الأفكار ج ٢ جمع نقولا يوسف ط . دار المعارف سنة ١٩٦٠ .

(٤٣) نفس المصدر ص ٢٥٩ .

وهاتان المقطوعتان هما اللتان أشار إلى المصدر فيهما الشاعر ، وقد درج « المازنى » على هذا الدرب ، فقد نقل في ديوانه مجموعة لا بأس بها من الشعر الانجليزى . نقل « الراعى المعبود » وهى : « قصة قديمة لجيمس رسل لويل » وقد نظمها بتصريف كبير ما بين حذف وزيادة ثم يشير فى الهامش إلى أن « كل بيت أمامه هذه العلامة (*) فهو للمترجم عنه والباقى لصاحب الديوان . وكذلك فى بقية القصائد المترجمة :

اما المترجمة فى القصيدة فقولہ :

- | | |
|--------------------------------|---------------------------|
| ١ - غشى الأرض شباب الزمان | رائع الحسن من بنى الإنسان |
| ٢ - ماله بالطعان والحرق والزرع | ولا السعى والدؤوب يدان |
| ٧ - كل عين من حسنه تتلقاه | بويل من دمعها هـتاتان |
| ٨ - وله روعة تبث لها نفسى | تنزى كالتسن النيران |
| ٢٠ - يسمع الناس صوته فيخرون | سجودا لفاتنات الأغاني |
| ٢١ - فإذا ما رأوه عابوا فقالوا | إنها خدعة من الأذان |
| ٢٧ - وكان الوجود يوحى إليه | بمعانى الجمال والإحسان |
| ٢٩ - ترك الأرض ذات حسن جديد | وشباب مخلص الربيعان |
| ٣٠ - وغدت بعده مواطىء نعليه | حراما يزورها المشرقان |
| ٣١ - أكبرت شأنه الخلائق حتى | عبوه فى غابر الأزمان (٤٤) |

والى جانب هذا أيضا قصائد : « الوردة الرسول » مترجمة عن وار بتصريف « ونهر الحياة » مترجمة بالحرف عن قصيدة لموريس اسمها النهر المتعب ثم تحت عنوان « لشكسبير » أربعة أبيات ، ثم قصيدة « حواء والمرأة من الفردوس المفقود للبتون » ثم هو يترجم بعدها ثلاث رباعيات من رباعيات فترنجرالد ، منها :

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| يا أسفا للربيع يذهب بالورد | فلا تجتليه أعيننا |
| والصبا تتطوى صحائفه | ولم يزل نشرها يفاحنا |
| وأيمن لا أين بلبل غرد | كأن يفنى على الفصون لنا |

(٤٤) ديوان المازنى . طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب من ١٢٢ .

غاب فهل عند بعضكم خير وهل ترى ينتضى تساؤلنا (٤٥)

وعلى صفحات « حصاد الهشيم » ترجم عدة رباعيات أخرى للخيام . وربما لو اهتم المازنى ببقية رباعيات الخيام لفتزجرالد ، لأخرج لنا نصا فى غاية الابداع والالتقان ، فقد ترجم الرباعية :

With them the seed of wisdom did I saw.
And with my own hand labour'd it to grow.
And this was all the Harvest that I reapd.
I came like water, and like wind I go.

على هذا النحو :

كم بذرنا حكمة العقل سواء وتعهدت بكفى النماء
وتأمل : ها حصادى كله جنت كالماء وأمضى كالهواء (٤٦)

وقد سبق فى حديثنا عن رباعيات الخيام عرض ترجمة المازنى لها .

إن مدرسة الديوان ، كانت نتيجة طبيعية لهذا الالتقاء المباشر بالأدب الانجليزى خاصة والعالمى عامة ، كانت هذه المدرسة ميلادا شرعيا لالتقاء هذه الثقافات وامتزاجها وخروجها إلى حيز الوجود ، فى دعوة جديدة جريئة بدأها شكرى بديوانه ضوء الفجر سنة ١٩٠٩ ثم ديوانه لآلىء الأفكار سنة ١٩١٢ ، والتي قدم لها علم آخر من أعلام المدرسة وهو العقاد يبين فى مقدمته « الشعر ومزاياه » .

« ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح ، فتتلقاه العقول فى ساع كلامها وفتورها فلو كان كذلك لما كان له هذا الشأن فى حياة الناس .

لا بل الشعر حقيقة الحقائق ، ولب اللباب ، والجوهر الصحيح من كل ما له ظاهر فى تناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تراجى بينها وبين ضميرها ، فالشعر كاذب وكل شىء فى هذا الوجود كاذب والدنيا كلها وباء ولا موضع للحقيقة فى شىء من الأشياء » (٤٧) .

(٤٥) نفس المصدر . ص ١٢٧ .

(٤٦) حصاد الهشيم طبعة الدار القومية سنة ١٩٦١ ص ٦٥ .

(٤٧) مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى . لآلىء الأفكار ص ٩٧ .

خرجت هذه المدرسة إلى حيز الوجود وحددت لها معالم على طريق الشعر يتلخص في المبادئ الآتية :

١ - إن الشعر وجدان وأنه إن لم يعبر تعبيراً صادقاً عن إحساس قائله مهما كان نوع هذا الإحساس خرج خروجاً كلياً عن دائرة الشعر ، ومن هنا خرج شعر المديح للمديح والثناء للثناء والفخر وغيره من أنواع الشعر ، ما لم يكن صادراً عن نفس محبة للممدوح دون غرض شخصي آخر .

٢ - إن القصيدة وحدة نفسية لا يحوز أن تكون بمثابة أبيات رص بعضها إلى جوار بعض حتى أنك تستطيع قراءتها من آخرها إلى أولها دون تغيير يذكر في المعنى والدعوة إلى الوحدة العضوية للقصيدة ونفى وحدة البيت ككائن مستقل في ذاته ومن هنا كانت ثورة العقاد العارمة على شعر شوقي .

يقول شكري في مقدمة ديوانه « أنا شيد الصبا » :

وما الشعر إلا القلب هاج وجيبه وما الشعر إلا أن يثير مثير
فالريح هبات وللنفس مثلها تغنى رخاء فيهما وديبور (٤٨)
ثم يقول في المقدمة :

« والشاعر الكبير لا يكتفى بإلهام الناس ، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويحفهم بالرغم منهم ، فيخلط شعوره بشعورهم ، وعواطفه بعواطفهم ، ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر ، وسينأتي يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة » (٤٩) .

ثم هو يعود إلى تعريف الشاعر مرة أخرى في مقدمته للجزء الرابع من ديوانه وهو « زهر الربيع » تحت عنوان « في الشعر » :

« وليس الشاعر الكبير من يعنى بصغيرات الأمور ، ولكنه الذي يخلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه ثم ينظر في أعماق الزمن آخذاً بأطراف ما مضى وما يستقبل ، فيجىء شعره أبدياً

(٤٨) من قصيدة « الشعر والطبيعة » .

(٤٩) ديوان شكري . ص ٢٠٩ .

مثل نظرتة ، وهو الذى يلجأ إلى صميم النفس فينزع عنها غطاها « (٥٠) وهو يتمثل فى هذا إجابة لورد زورث الشاعر الانجليزى الذى يقول عن شعر شاعر : « أنه ليس من الحتم فى شىء » فكأنه يقول أن أجل الشعر ما يخاله المرء قطعة من الفضاء لا بد من حدوثها فإذا أردت أن تميز بين جلالة الشعر وحقارته ، فخذ ديوانا وقرأه فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة مثل النجم أو السماء أو البحر فاعلم أنه خير الشعر ، وأما إذا رأيت أنه أكثره صنعة كاذبة فاعلم أنه شبه الشعر ، فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر ايضاحا لكلمات النفس وتفسيراتها « (٥١) .

وقد أوضح شكرى مذهب الشعرى الذى يعد فى اعتقادى مذهب مدرسة الديوان جميعا بما فى ذلك العقاد والمازنى ، فى الجزء الخامس من ديوانه ، فى مقدمته الرائعة تحت عنوان : « فى الشعر ومذاهبه » فى هذه المقدمة تحدث شكرى عن الشعر والشاعر والتشبيه ووظيفة الشاعر ووظيفة الشعر ومدى فهمه لهذا كله . وقد لخص الدكتور محمد مندور هذا فى كتابه الشعر المصرى بعد شوقى (٥٢) وقد اقتطعت هذه الفقرات :

١ - يمتاز الشاعر العبقرى بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغبا أن يفكر كل فكر وأن يحس كل احساس .

٢ - الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها والفكر وتقلباته والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية .

٣ - التشبيه لا يراود لذاته كما يفعل الشاعر الصغير وإنما يراود لشرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة .

٤ - أن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات النطقية .

٥ - أجل المعانى الشعرية ما قيل فى تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب الجسم .

(٥٠) نفس المصدر ، ص ٢٨٧ .

(٥١) نفس المصدر ، ص ٢٨٨ .

(٥٢) الشعر المصرى بعد شوقى ، مندور ط ، مكتبة معهد الدراسات العربية ص ٧٩ .

٦ - الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساسا شديدا ، لا ما كان لغزا منطقيا أو خيالا من خيالات معاقري الحشيش . فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ، وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات والخيالات الفاسدة والمغالطات السقيمة مما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح .

٧ - إنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل في الممالك العربية في العصور الأخيرة فإن سنة التقدم تقتضى الاطلاع بما يستحدث في الآداب والعلوم وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحا ، كان أغزر اطلاعا فلا يقصر همته على درس شيء قليل من شعر أمة من الأمم . فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشرى والنفس البشرية ، وأن يكون خلاصة زمنه ، وأن يكون شعره تاريخا للنفوس ، ومظهر ما بغته النفوس في عصره ، وما عجبت من شيء عجبي من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حدا فاصلا بين آداب الغرب وآداب العرب ، زاعمين أن هنال خيالا غربيا وخيالا عربيا وإذا قرأ الشاعر العربى آداب الأمم الأخرى أكسبته قراءتها جدة في معانيه ، وفتحت له أبواب التوليد ، فإن الشاعر الكبير كى يعبر عما فى نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتوبا مجهولا لا بد أن يجدد ذهنه دائما بالاطلاع وأن يحرك به نفسه ، وأن ينوع من ذلك الاطلاع ، فإن شره الاحساس والتفكير هو ميزة العبقرى فإن مذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس العناصر الأخرى التى عمرت العالم وأنشأت لها حضارة وعلوما وفنونا ، فإن درسها يوسع عقولنا ويجدد آمالنا وقوانا ويهى وحى ذكائنا ويعطى خيالنا .

لقد كان شكرى يمثل ميدانا جديدا فى فهم الشعر ، بل - بمعنى أخرى - كان ممثلا لمدرسة الديوان ، يمثل هذا الميدان الجديد ، كان يرى أن النافذة التى يطل منها الشاعر على العالم هى التى توسع مداركه وتوضح له نوازع النفس الانسانية بعامة وقد أخذ على المازنى فى هذه المقدمة أيضا ترجمة لبعض أشعار الانجليز دون الإشارة إلى ذلك . وقد لفتنى إلى قصيدة المازنى التى عنوانها «الشاعر المحتضر» الياثية التى نشرت فى عكاظ واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة أودنى للشاعر شلى الانجليزى . كما لفتنى أديب آخر لقصيدة المازنى التى عنوانها «قبر الشعر» وهى منقولة عن هينى الشاعر الالمانى ، ولفتنى آخر إلى قصيدة المازنى «فتى فى سياق الموت» وهى للشاعر هود الانجليزى . ولفتنى أيضا أديب إلى قصيدة المازنى

عنوانها « الراعى المعبود » وهى منقولة عن الشاعر لويل الأمريكى وقصيدة المازنى التى عنوانها « الوردة الرسول » وهى للشاعر ولر الانجليزى . وأشياء أخرى ليس هذا مكان إظهارها ، (٥٣) .

وبهذا الأسلوب كان تبادل الاتهامات بين الشعراء فقد غزت القصائد الانجليزية الأذهان وكان لا بد أن ينشر النحل والترجمة والسرقات وكان لابد وأن يأتى على الأقل توارد خواطر كما دافع المازنى عن نفسه فى مقدمة ديوانه .

وكان هذا كله كما يقول العقاد نتيجة الإيغال فى القراءة الانجليزية : « وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الانجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يقلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر » (٥٤) .

ثم هو يحدد المنبع الذى استقت منه هذه المدرسة نظراها فى النقد ويوضح أن « هازلت » هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأعراخ الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون « بهازلت » ويشيرون بذكره ويقرأونه ويعيدون قراءته يوم كان هازلت مهما فى وطنه مكروها من عامة قومه .

وكان العقاد صابرا وهريحا عندما تحدث عن اتجاهات القراءات الانجليزية فى هذه الفترة قراءات مدرسة الشعر المصرى بعد شوقى كما يسميها ، وكانت المدرسة الغالبة على الفكر الانجليزى الأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوة والمجاز أو هى المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستيوارت وشللى وبيرون وورد زورث . ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهى مدرسة بروننج وتنيصون وأمرسون ولونجفلو وپروويتمان وهاردى وغيرهم ، وقد سرى من روح هؤلاء الشئ الكثير إلى الشعراء المصريين ، الذين نشأوا بعد شوقى وزملائه (٥٥) .

(٥٣) مقدمة الجزء الخامس ص ٣٧٣ ، نفس الطبعة .

(٥٤) شعراء مصرييناتهم فى الجيل الماضى . ط مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٠ . ص ١٩٢ .

(٥٥) نفس المصدر . ص ١٩٣ .

ولقد تناولت هذه المدرسة بالنقد أعلام المدرسة السابقة ، تناولت شوقى وحافظ والبارودى وإسماعيل صبرى وحفنى ناصف وغيرهم ، وكان العقاد فى كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » . قد التزم تعاليم « هازلت » وآراءه بينما التزم بها أيضا المازنى عندما نقد شعر حافظ على صفحات المجلات اليومية والتي خرجت بعد ذلك فى كتاب أسماه : « شعر حافظ » وأوضح رأيه أيضا فى الشعر فى كتابه القيم « الشعر : غاياته ووسائله » وقد وضع وضوحا كاملا عندما هاجم شوقى فى العدد الخاص من السياسة الأسبوعية الذى صدر بمناسبة تكريم شوقى (٥٦) .

يقول : « والمرء إما أن يكون شاعرا أو لا يكون ولا وسط هناك ، أفإن كان شوقى عندكم شاعرا فقيسوه إلى شعراء الدنيا من مثل شكسبير وجوتيه وملتون وهاردى ودانتى ، فإن لم يقف به مكانه بينهم فهو ما زعمتم وإلا فاعلموا أن الشعر ليس الوزن والقافية ، وأن من أول خصائصه قدرته على النقل ولسنا نعننى القدرة على التصوير بالألوان بل تناول الأشياء بحيث يوقظ هذا التناول فى نفس القارئ إحساسا تاما قويا بالشئ ويصلك به . »

وفى نفس العدد من السياسة الأسبوعية خرج العقاد برأيه أيضا فى شعر شوقى :

« فأنت لا تقرأ فى كل ما نظم شوقى شيئا ينم عن فتنته بجمال أو امتزاج بحياتها النابضة فى الأرض والسماء ومجاليتها الحية فى الرياض والبحار والغمام والأهواء وسحرها الذى يجلب النشوة ويسرى من بعض النفوس مسرى الهيام الغالب والفراغ الخالب وليس فى كل ما نظم شوقى شئ ينم عن تلك السليقة المتفتنة لبدائع الألوان والأشكال العاكفة على الذى يتطلع إلى المجهول ويقف بين يديه موقف الكشف والالهام وليس فيه ذلك الألم الذى يشف عن فرط الإحساس ولا ذلك الطرب الذى يتغنى بفرح الحياة . وليس فيه ذلك الخيال الخالق الذى ينشئ الصور والأشياء ويلبس المعانى الخفية أثواب المنظور والمحسوس » (٥٧) .

كل هذه الآراء التى خرجت بها المدرسة الحديثة فى النقد والشعر تمثل بوضوح مدى تأثر هذه المدرسة بقراعتها فى الآداب الانجليزية ، ذلك أن الديوانيين كانوا لا يفتنون فى كل مناسبة يوضحون اتجاههم فى الشعر فى كل مقال عن الشعر وفى كل قصيدة وعلى كل صفحة

(٥٦) السياسة الأسبوعية . ٢٠ إبريل سنة ١٩٢٧ .

(٥٧) السياسة الأسبوعية . ٢٠ إبريل سنة ١٩٢٧ (بمناسبة مهرجان شوقى) .

تكتب في الصحف وعلى كل صحيفة في كتاب « والثمرات » لشكري فيه حديث عن نظر الشاعر إلى الطبيعة : « إذا كان لك من المقدار سلطانه الذي يصل به لم تقدر أن تمنع الشاعر من أن يفرغ ما يثور به صدره ، أتحسب أن الغريد إذا ضمته أسلاك القفص كانت مانعة إياه من الغناء العذب أو أن الشتاء إذا حنيت عليه أفسال الأديب أسكته ؟ أن الليل إذا أطلق نغماته وهو أخذ بأطراف النعيم بين الأشجار والأنهار كساها الجلال جلبابه » (٥٨) .

وفي استعراضنا لإنتاج أعلام هذه المدرسة ، يلاحظ أنها اهتمت اهتماما كبيرا بالوحدة الموضوعية ، ربما وحدة الموضوع في القصيدة ولكنها أيضا أولت الديوان كوحدة اهتماما كبيرا ، فكان « ضوء الفجر » الديوان الشعري الذي أصدره شكري سنة ١٩٠٩ انطلاقة هامة نحو هذا الهدف وهو وضع الديوان الشعري في مجمله ككل متكامل مترابط أجزاءه ترابطا واضحا تحت العنوان الذي وضع له بعدما كان شاعر العصر يضع قصائد في مجلد يسمه باسمه تحت عنوان « ديوان . . . » أو غيره .

والعقاد عندما وضع ديوانه الأول سنة ١٩١٦ سماه « يقظة الصباح » وديوانه الثاني : « وهج الظهيرة » سنة ١٩١٧ والثالث « أشباح الأصيل » سنة ١٩٢١ والرابع أشجان الليل « سنة ١٩٢٨ والتي ضمها جميعا بعد ذلك في مجموعة واحدة سماها « ديوان العقاد » وليست هذه التسمية من باب جمع شعر الشاعر في مجلد ولكنها من باب جمع الدواوين الأربعة في طبعة جديدة .

وقد أوضح العقاد وجهة نظره في ختامه لهذا المجلد بقوله : « وسميت كل جزء باسم يدل عليه بالنظر إلى الأجزاء كلها على قدر المستطاع من الدلالة في هذه الأغراض ، فسميت الجزء الثاني وهج الظهيرة وسميت الجزء الثالث أشباح الأصيل وسميت الجزء الرابع أشجان الليل ، فإذا قرأه القارئ فريما وجد في أشجان الليل ما هو أخلق بهج الظهيرة أو وجد في يقظة الصباح ما هو أخلق بأشباح الأصيل ولكنه لا يخطئ أن يستدل بالاسم على الروح في عمومها ولا أن يدرك الفاصل الذي يميز بين جزء وجزء في وقته وميئته ، وهذا حسبنا على الجملة من دلالة الأسماء » (٥٩) .

(٥٨) الثمرات . شكري . طبعة مطبعة جورجي غزوي بالإسكندرية سنة ١٩٣٥ هـ . ص ٢٠ .

(٥٩) ديوان العقاد . طبعة سنة ١٩٢٨ ص ٣٥١ .

وربما كان هذا الاعتذار عن دخول بعض القصائد فيما لا تدخل فيه من الدواوين
الموضح الكبير لوجه نظر هذه المدرسة من التسمية الشعرية للديوان .
وقد عاش العقاد في ديوانه حياته بكل ما فيها من عاطفة ووجدان وفكر وفلسفة ، ناقش
الدهر :

أحمل هذا الدهر ذم صنيعة كما يحمل العبد السياط ليعذبا
ويشبهه عبد السوء في كل فعله فيضرب أحيانا وما زال مذنبا (٦٠)
ثم هو يتحدث عن «الخريف» فصل من فصول العام له رأى فيه وله معه تجارب .
حى الغمام في السماء كأنها طير سرت في مستهل ربيع
بيضاء ترتع في فضاء شاسع صافى السراة علي السنا مرفوع (٦١)
وهو يحس الخريف في روحه ومائه كالمرور في وسواسه يشجوك منه ترنم المفجوع ،
والشمس الساهية وتبسم الطبيعة كنظرة ربية وخشوع .
هذه النظرة الحاملة في الطبيعة والوجود تتخلل الكثير من ثنايا الديوان ، بل ومن ثنايا
الكثير من شعر العقاد ، فهو ينظر مرة أخرى إلى سوانح الغروب على شاطئ بحر الروم .
أنظر إلى حنب السماء الدامى لهب على الأمواج ذات ضرام
شفقان هذا في السماء منشور قان ، وذاك على العباب الكامى (٦٢)
وينظر إلى الليل والبحر ، ويصعد فيه ويهبط نظراته ، عندما يغرب البدر أو يهدى النجم
خلف ستر أو يحلوك الليل فلا فرق بين أعمى وحر .
وترى البحر تحسب الماء حبرا وكأن السماء أعماق بحر (٦٣)
ظلمات تحيط بالطرف أنى امتد لم يعد مدده قيد شبر
ولهذا الظلام خير من النسر إذا كنت لا ترى وجه حر
هذه الطبيعة بكل سحرها وجلالها ، في الربيع والخريف في الصيف والشتاء ، لم تخل
منها قصيدة من قصائد الديوان ، ومن مظاهر الطبيعة أيضا الكروان .

(٦٠) ديوان العقاد ص ٢٢ .

(٦١) نفس المصدر ص ٢٢ .

(٦٢) ديوان العقاد . ص ٢٧ .

(٦٣) نفس المصدر . ص ٢٢ .

هل يسمعون سوى صدى الكروان صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى
من كل سار فى الظلام كأنه بعض الظلام تفضله العينان
يدعو ، إذا ما الليل أطبق فوقه موج الدياجر ، دعوة الفرقان (٦٤)

إلى جانب الكثير من القصائد التى تحمل هذه المعانى فى الطبيعة ، سحرها ودلالاتها
النفسية لدى الشاعر «وقف فى الصحراء» «الشتاء فى أسوان» «البدر فى الصحراء» الطبيعة
والحياة» «إلى ربة الحب - الزهرة» «على شاطئ البحر» «الربيع الحزين» «الورد» «زهرة
القرنفل» «إلى غير هذا من قصائد الديوان .

وعلى نفس القيتارة عزف شكرى كانت الطبيعة وجهه وسلواه ، كما كانت عند العقاد
وجهه وسلواه كتب فى «خطرات فى المساء» مناجاة يوم مضى .

نحن نبكى كل مسيت راحل كيف لا نأسى على يوم مضى
يا سليل الدهر كم من حادث يجعل البائس محلول العرا
أنت ملأه فهل من عطفة تدع الناقم مجلوب الرضى
قد عهدناك ملاذا من شتاء وعهدناك ملاذا للشقا

وهو لا ينسى يحى الشمس عند شروقها . . يحس فيها دفء العاطفة وجلال الوجود
وعظمة الكون وهو يحس إلى جوارها بأنه لاشئ ماذا لو عنيت به ؟

أشرقى يا طلعة الشمس علينا وأنيرى
أنت للفرس حياة وحلى الروض النضير
كيف لا ترتاح نفس للبهاء المستنير
ما رأى ضؤك عز بسوى الطرف الحسير

هو يحس بهذه الشمس تفعل فعل العود بالقلب الطروب ، غير أن الليل أدرى
بأحاديث القلوب .

ولعل المتتبع للحركة الثقافية والسياسية والاجتماعية لهذه الفترة ، يستطيع أن يعلل هذه
الظاهرة فى شعر شكرى ، فنزوعه للطبيعة ، ليس عنده وحده ولكن أيضا عند المازنى والعقاد

(٦٤) نفس المصدر ص ٥٤ .

كما رأينا ، كان الطموح مقيدا ، ليس معنى هذا أنه لا يجد له منبرا يقف عليه ، ولكن لأن أنفاس العصر ضاقت حلقاتها حتى كادت تكتم أنفاس هذا الحس ، بكل ما فى العصر من قساوة الاستعمار وقساوة الحياة السياسية بتطاحناتها ومراجلها . وكل ما فى المجتمع المصرى من تناقضات واستغلال كاد يحطم كافة القيم الانسانية لهذا العصر . كان عليه أن يجد متنفسا لأحلامه وآلامه ، وكانت الطبيعة زاده الذى منه استقى خياله وإليه بث شكواه وآلامه ففى « الروض والهجير » :

بعث الهجير إلى الزهور نسيمه متنفس كتنفس الولهان
خلص الهجير إلى الزهور حياتها فغدت كطرف الناعس الفتان
ودت نوات الحسن أن لبوسها من نسج ذاك الرائع الألوان (٦٥)
و« شفق الغروب » :

وكأنما شفق الغروب إذا استقر على الغدير .

خجل المليحة يوم يجلوها الزفاف إلى السرير (٦٦) .

وفى « عابدة الشمس » و« صوت الليل » ووصف البحر « وراث عصفور » و« ذم الشتاء » :

جاء الشتاء وجادت غياهبه كأنها تكد فى قلب متعوس
ترى المدينة لا يمشى الضياء بها كأنها قطعة من وجه إبليس (٦٧)

وكان لهذه الأزمه النفسية التى مر بها هذا الجيل صداها عند المازنى ، الشاعر الرقيق

المرهف ، والفنان الواسع الأفق ، بث شكاته « للوردة الذابلة »

أرج كأنفاس الحبيبة حين تدنى منك فاما .

وغلائل بات الغمام يجودها حتى رواها .

ذبلت وأخلق حسنتها ياليت شعبرى ما دهاها
رويتها بعدما عسى لو كان يحييها حياها
وضمعتها ضم الحبيب عسى يعود لها صباها

(٦٥) ديوان شكرى . ص ٧٠ .

(٦٦) نفس المصدر . ص ٧٠ .

(٦٧) نفس المصدر . ص ١٩٨ .

زفـرت علـ زواقـرى تجدى فزادت فى نواها
فرميتها وبرغم أنفى أنتى من قد رماها
ولو استطعت حنيت أضلاعى على ذاوى سناها (٦٨)

ثم هو يعرج على ألحان بنات البحر تثير العيون إلى عبابها وصدرها الرحيب ورقصها
العجاب وشدها الخلوب وحوره الطراب وحسنها الرطيب . يخرج عن بوتقته التى وضعه فيها
القدر مكرها أو طائعا ليرقص على ألحان بنات البحر يمرح فى الظلام مع الحسان الحور
محسورة اللثام مهدولة الشعور .

وكان « الشتاء » يحمل معانى جمّة لدى شعراء هذه المدرسة ، ربما استخدم كرمز يحمله
من قسوة وقيود ، وربما يعبر عن وحشية تدور فى مخيلتهم وكما تحدث عنه العقاد وشكرى
أنشده المازنى أغرودة « أنشودة الشتاء » مضى الربيع والصمود وجاءت رهبة الشتاء ، يهز
نفسه بالآحان لا تسمعها أذان ، غلائل نثرها بيده عن نور عيشه وعاد مسلوبا .

على أن هذه النزعة منبتها فى الثقافة الانجليزية فقلما نجد شاعرا من شعراء المدرسة
الرومانسية الانجليزية لم يتعرض لهذه الطبيعة الثرة الفنية بصورها وخيالاتها يستوحىها معانيه
وأفكاره ، ويبثها آلامه وأماله المحطمة على صخرة الواقع المر ، فلشلى وبيرون وكيتس ووليم
كوبير قصائد فى الطبيعة ، من أشهرها قصيدة « إلى قبرة » لشلى To a skylark والتى
ترجمت عدة مرات فى هذه الفترة ، وقصيدة لروبرت بيرنز A red, red rose وهاتان
القصيدتان كنموذج لشعر الطبيعة عند شعراء هذه المدرسة تعدان فى مضمونهما القيثارة التى
على نغماتها استوحى شعراء الديوان منهجهم ، أو هما على أقل تقدير ، فتحا الطريق لهذه
المدرسة للخروج إلى حيز آخر غير الحيز الذى سارت عليه المدرسة الشعرية السابقة . يقول
روبرت بيرنز فى قصيدته « زهرة حمراء . . حمراء » :

O, my love's like a red, red rose .
That's newly sprung in June .
O, my love's like the melody .
That's sweetly play'd intune .
As fair art thou, my bonnie lass .

So deep in love am I .
And I will luv thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry .
Till the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun .
I will luv thee still, my dear .
While the sands o' life shall run .
And fare thee weel my only luv .
And fare thee weel a while .
And I will come again my luv .
Tho'it were ten thousand mile . (٦٩)

وحلق روبرت بروك (١٨٨٧ - ١٩١٥) فى عالم الطبيعة يشحن على نغماتها قريحته حلق
فى سماواتها معبرا أيضا عن آماله وألامه ، وله قصيدة عن السحاب Clouds يقول فيها

Down the blue night the unedging columns press
In noiseless tumult, break and wave and flow
Now tread the far south, or lift rounds of snow .
Up to the white moon's hidden loveliness .

وكما أغرت الطبيعة شعراء هذه المدرسة كذلك كانت جولاتهم فى ميدان الفلسفة
الذاتية وشطحات الفكر فى الوجود والحياة والموت ، فالعقاد عندما يتناول الكون والحياة
يحار . يناقش فكرتها ويحللها ، ويقدم لقصيدته بقوله « أيهما أكبر ، الكون أم الحياة
الإنسانية » إن الحياة ان لم تكن لها غاية بعيدة موصولة بالغاية التى سعى إليها الكون
برمته فهى ولاريب أصغر من أن تقاس إليه أو يناضل بينها وبينه ، وقد كان يكفيننا على هذا
الفرض كرتنا الأرضية وحدها أو نظام واحد من أنظمة الشمس التى لاعداد لها ، وإذا كانت
الحياة الانسانية هى الحس الشاعر المفرد فى الوجود فلم لم يكن لها من الاحساس القدر
الكافى لمعرفة الوجود حق المعرفة ؟ ولم لم يتناسب العارف والمعروف أو يتقاربا ؟؟؟ ألا
نفهم من ذلك أنه لا بد فى الوجود من قدرة تعرفه المعرفة الخليقة به ؟ هذا هو خاطر الذى
قام بنفسى عند نظم الأبيات الآتية :

(٦٩) Luve هى Love لهجة سكوتلاندية محلية هى لهجة الشاعر .

رب إن لا يكن لحيى حياة غير ما قد علمت دهرًا فدهرًا
من جسموم من الثرى وإليه وتفسوس من طلعة الحق حسرى
فحياة الأنام أهون من أن تتحرى لها الدنى مستقرا (٧٠)

ثم يمضى ليناقدش جمال الأرض وزخرفها وزيف هذا كله ، ويتسائل عما هيا للكون من أمور كما هيا لنا .

فاجعل الكون كالحياة والا فاجعل الساكنيه بالكون أخرى .

ثم هو يعود فى قصيدة أخرى ليناقدش فكرة الدنيا فى مفهوم الإنسان لها ، وهل تتشابه « يقول بعض الفلاسفة أن المادة ليست بذات وجود حقيقى وأن العالم لأثر له فى الخارج وإنما هو وهم معكوس عن حس الانسان وتصوره » وهذا لعمري إغراق فى التجريد يقرب من الجنون ، ولكن مما لا ريب فيه أن للعالم فى كل ذهن صورة تختلف عن صورته فى سائر الأذهان ، فليس فى هذه الأمم رجالن يريانه على مثال فرد ، وقد ترى الرجلين يجلسان فى حجرة واحدة أحدهما يود لو يبضع نفسه لقبح الدنيا فى عينيه والثانى يود لو يعمر أبد الأبدن ليشتف جمالها وبهجتها ، فهل يقال فى هذين أن عالمهما واحد ؟ فمن هنا ساع لنا أن نقول إن العالم تموت نسخة منه كلما مات إنسان أو أن العالم كله يموت فى النفس الخامدة الشقية ، إذ كان لا يغنى عن الانسان شيئًا بقاء العالم للناس إذا مات عالمه الذى يراه فى خواطره ، وأحلامه ، وكذلك تعرض لنفس الانسان فى الحياة غمات تشوه صورة الدنيا عنده أو تكاد تقتلها فيحق له أن يرثيها رثاء الميت المفقود ، وهو لا يرثى فى الحقيقة إلا نفسه التى فقدت لذة الشعور بجمال الحياة وحياة الدنيا فيه .

أحبك حب الشمس فهى مضيئة وأنت مضىء بالجمال منير
أحبك حب الزهر فالزهر ناظر وأنت كما شاء الشباب نضير
أحبك حبى للحياة فإنها شعور وكم فى القرب منك شعور (٧١)

على أننا إذا كنا نرى هذه الشطحات الفلسفية فى شعر العقاد واضحة وضوحا كليا ، لما عاب النقد عليه ذلك ، فإننا نجدها فى لمسات خفيفة فى شعر شكرى ، فهو لم يكن يفوص

(٧٠) ديوان العقاد . ص ١٦٥ .

(٧١) ديوان العقاد ص ١٦٧ .

فى مشاكل الحىاة وفلسفتها بعقله الواعى ، وإنما كان يعالجها معالجة فنية بوجهة نظر ربما كانت فى مجملها لا تتعرض لأراء الآخرين فى بالتالى إلى لا تحتاج لمقدمة تفسيرية .

يقول فى لفظ الحىاة :

إذا كان فى موت الفتى راحة له	فأى رجاء فى الحىاة يريده
عجبت لهذا الدهر أما يفرنا	ببعض المنى حتى يرجى حميده
وأما شقاء ليس يرجى نفاذه	تمر علينا خاله وجـنوده
أتضحك أم تبكى وهذا زماننا	عجيب لدينا وعده ووعيدة (٧٢)

على أننا بالمقارنة بين مجموعة الأفكار التى كان يتداولها الشعراء قديما فى شعرهم . ربما نخرج بحقيقة هامة ، وهى أن الشاعر المفكر لم يكن فى حقيقته يقف أمام المشكلة الفلسفية موقف المفكرين . ذلك أن مهمته كانت الوقوف على هذه المشاكل من ظواهرها الفكرية فحسب . ويدخل فى هذا الحكم أبو العلا المعرى نفسه . بالرغم مما اشتهر به من إمعانه فى الفكر إلى حد جعل الكثير من شعره يدخل فى قضايا فلسفية بحتة . فقد ناقش الوجود والبقاء وناقش فكرة الزمن . وقصيدته الدالية ذاعت هيئا وانتشرت فى عصره وغير عصره :

غير مجد فى ملتى واعتقادى	نوح باك ولا ترنم شادى
وشبيه صوت النعس إذا قيس	بصوت البشير فى كل نادى (٧٣)

فنظرته التشاؤمية تقف عند النذير والبشير موقفا واحدا . يخرج منه إلى مناقشة الوجود بكل ما فيه من تناقضات فى رأيه ، فهو يدعو صاحبه أن يخفف وطء قدميه على هذه الأرض فهى من أجساد الآباء والأجداد .

وقبيح بنا وإن قدم العهد هوان الآباء والأجداد .

سر إن استطعت فى الهواء رويدا لا اختيلا على رفات العباد (٧٤) .

ويتناول شكرى قضية الحىاة والموت أو القضية التى تناولها المعرى فى داليتة ويهتز

(٧٢) نفس المصدر ص ٧١ .

(٧٣) شروح سقط الزند - السفر الثانى . القسم الثالث . ص ٩٧١ طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٧ .

(٧٤) نفس المصدر ص ٩٧٥ .

اهتزازا عندما يرى جمجمة تثير لواعجه فكتب قصيدته التى أسماها « خطرات فى الحياة والموت » :

رحيقك ياكأس النهى والمشاعر ومهبط سر الله بين السرائر
أكأس الحى أين الرحيق ترشفت علالاته نشوى النهى والبصائر
أجرعه ثغر من الموت ظامىء طوى ما طوى من فطنة وخاطر (٧٥)

ثم هو فى قصيدة أخرى بعنوان « نحن والزمن » يناقش النظرية النسبية فى هذا الموضوع . ففكرة الزمن أمر نسبي ، شأنها شأن الإحساس بالحرارة والبرودة أو بالأبعاد والحجوم والألوان والأشكال ، ومن المستطاع أن يتصور العقل مخلوقاً آخر غير الانسان يختلف فى حواسه أفتختلف كل هذه الأمور فى نظره عنها فى نظر الانسان ، وهى ، أيضا قد تختلف فى حواسه ، فتختلف كل هذه الأمور .

ينشد البحر خرير الحقب أم خفوق القلب نبض الزمن
أم ترى الأفلاك فى دورانها رتل من خفى اللحن...؟ (٧٦)

وكانت للمازنى أيضا آراؤه وأفكاره الفلسفية التى تناول بها الحياة والوجود والموت والقبر بروحه الخفية العابثة . يقول فى " خاطر فى الموت "

" لا يكاد يصدق المرء أنه سيموت ، أو على الأصح أنه سيفقد إحساسه بنفسه وبما حوله وهو معنى الموت ، وقد كنت فى صدر أيامى أكاد أجن كلما طاف بى خاطر الموت ، أو سك سمعى لفظه ، ولكن الأيام كفيلة بتبليد النفس بما تجشمها من معاناة تصاريفها ، وبما تشعرها من ديبب الفناء شيئا فشيئا ، والآن صرت أفكر فى الموت ، كما أفكر فى أكلة شهية ، لافزع ولاجنون وكل ما أنفقته من الحياة والموت جميعا ، أنى سأموت قبل كثيرين غيرى . وقبل أجيال عديدة ستأتى بعدى . وكل ما يحيرنى هو استمرار هذه الحياة ، التى أعيانى طلاب معنى لها ، أو فائدة أو غرض ، وهى ستنتهى على أى حال ، فما ضر لوقضت « الحياة » نحبا الآن فى عهدى ؟

(٧٥) نفس المصدر ص ٦٥٦ .

(٧٦) نفس المصدر ص ٦٤٠ .

فى هذه الحالة النفسية ترجمت بيتين ، ونظمت قصيدتين ، فليقرأها القارئ فى ضوء
هذه الحالة أو فى ظلها :

بيتان مترجمان عن الألمانية :

١ - أيها الزائر قـبرى أتل ما خط أمـامك
ها هنا - فاعلم - عظامى ليتها كانت عظامك
٢ - الذكر :

يمل الفتى طول الحياة ولا يرى على الموت إلا ساخطا جد واحد
ويطلب لما مات أن ينصبوا له معالم تستجدى دموع الخرائد (٧٧)
ثم هو يناقش العقل والموت ، هذا الذى كان يخيم عليه طيلة فترة طويلة من عمره ربما
كانت الفترة التى كان يعيش فيها مع التوراة ، وفلسفة العدم ، « كل الأنهار تؤدى إلى البحر
والبحر ليس بملأى » يقول فى قصيدة أخرى :

ترى ينسخ الاصباح من ظلمة القبر ويكسر برد الموت محى من الحر
أما هاتف يرثى لنفسى يقيمها ويقعدها قولى لها الدهر لا أدرى
إذا التأم بطن الأرض يوما على الفتى أخطو الحمام العقل أم هو يصرع
وكيف توارى نوره مستطيلة على حين ما ضاقت به الأرض أجمع (٧٨)
من هنا كان موقف مدرسة الديوان من الأدب الغربى بعامة والانجليزى منه بصفة خاصة
فقد وقفت عنده تستجلى آراءه واتجاهاته ، وعند أعلامه تستجلى تأثراتهم ومواقفهم وأفكارهم
فكان تغلغلهم فى هذه الدراسات للحياة الانسانية ككل ، ذاك أن مشكلة الانسان العربى لا تقل
فى حال من أحوالها عن مشكل الانسان الغربى ، فالانسان هو الانسان فى كل زمان ومكان
وإن اختلفت تفصيلاته الجزئية من ظروف بيئية وتاريخية واجتماعية .

(٧٧) ديوان المازنى . ص ٢٢٢ .

(٧٨) نفس المصدر ص ٢٠٥ .

مدرسة أبولو :

مع عام ١٩٣٢ صدر العدد الأول من مجلة « أبولو » مؤنذا بظهور هذه المدرسة التى اعتبرت من نواحي عدة الامتداد الطبيعى لمدرسة الديوانيين . رغم الاختلاف الواضح فى مكونات كل منها . ولعل من الغريب أن تبحث هذه الجماعة عن رئيس لها ، فتختار باديء ذى بدء أحمد شوقى ، الذى لم تمهله المنية ليتمتع برئاسة ، أو لتمتع هى برئاسة إذ يتوفى فى أكتوبر من نفس العام فيخلفه خليل مطران فى رئاستها . وإذا عرفنا أن أهم أعلامها كان أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمد عبدالمعطى الهمشبرى ومحمود حسن إسماعيل ربما دهشنا لاختيارها هذين الشاعرين « شوقى » و « مطران » لتولى رئاستها .

فبالرغم من تأثر شوقى بالشعر الفرنسى والأدب الفرنسى بصفة عامة ، فإننا لانستطيع أن ندخله فى زمرة المجددين فى الشعر بالمعنى الذى فهمته جماعة الديوان أو أبولو من معنى التجديد ذلك أنه - كما سبق أن أشرنا - لم يتغفل الشعر الفرنسى تغفل وعى يؤثر فيه ويغير من كلاسيكيته الواضحة التى أوقفته عند شعر المناسبات والمدائح وغيرها .

وبالرغم من ظهور بنور التجديد واضحة عند مطران بمعناها الجديد فإننا أيضا لانستطيع أن نعهده علما من أعلام الحركة التجديدية فى المضمون والشكل حمل لواها مدافعا من ناحيته وناشرا لها من ناحية أخرى .

فموقف المدرسة إذن إزاء رئيسيها هذين كان موقف التلميذ يقف أمام أستاذه معترفا ومبجلا وإن اختلفت بهما الطرق والاتجاهات . لم يكن من السهل أن تقف المدرسة على قدميها أمام الرأى العام الأدبى إلا بأحد هذين ، وكانا قد بلغا نروتهما من المجد والشهرة فاختيارهما لم يكن اقتناعا كاملا يدورهما كشاعرين مجديدين ، وإنما كان بدافع غريزة البقاء التى تمنها الشعراء لمدرستهم .

« كان الصراع حادا عنيفا بين جماعته ممثلة فى (العقاد وشكرى والمازنى) وبين شعراء التقليد من أمثال شوقى وحافظ والرافعى . وكانت المعارك الأدبية بين الفريقين قاسية جارحة ، وكان خليل مطران يقف على الحياد بين الجميع يصادق الجميع ويحاول أن يرضى الجميع .

وفى هذا الجو كان شعراء أبواللو يتفتحون ويتطلعون إلى المجد الأدبي فاثروا أن يلونوا
بكنف مطران ليستمتعوا بالدغة والأمن . وإن كان هذا لايعنى أنهم أغلقوا آذانهم فلم يستمعوا
إلى هذه الافكار الجديدة التى كان ينادى بها أصحاب جماعة الديوان أو يثاثروا بهم على نحو
ما « (٧٩) .

ولم يسلم العدد الأول من « أبواللو » . من النقد اللاذع ومحاولة الهدم الواضحة التى
تزعمتها حركات التقليديين من الشعراء ، حتى أننا نجدها فى العدد الثانى تنشر مقالا عن
« أبواللو فى الميزان » بقلم حسن الخطيم يقول فيه :

« وفى الحق إنى لأجدين مضطرا لأن أكاشف صديقى الدكتور أبا شادى باشفاقى عليه
مما يزعمه تجديدا فى الأدب العربى أو فى الشعر العربى ، نعم أنا أشفق عليه وعلى مجهوده
الذى لووجهه إلى ناحيته الواجبة لكان أكثر فائدة أو أقرب إلى الفائدة ، فى حين إنى لست
بمشفق على الشعر العربى ولا على الأدب العربى فهما بخير والحمد لله . ولست أكرم صديقى
أبا شادى ولا المدرسة الحديثة الأخذة بمبادئه أو الأخذ هو بمبادئها أنى أصبحت وكثيرون مثلى
لانطلاق هذه التيارات العنيفة القوية التى يحاولون أن يوجهوا بها الشعر العربى ، ولا فى هذه
القصائد التى تبتدىء بقافية وتنتصف بقافية ثم تنتهى بقافية ؟ » (٨٠) .

ثم هو يأخذ بعدها يعيب على هذه المدرسة عدم تمسكها بالقوافى المتحدة وهل نضب
معين العربية حتى تضطر إلى هذا التباين ؟ ويعرج بعدها على « الألفاظ الغربية العصرية
والقوافى المزوجة والمرسلة والاشعار المترجمة أو التى تبلى كالمترجمة » وينتهى بتعريف
الشعر بقوله :

« إن الشعر فى نظرى ونظر الذين يتنوقونه أو يسمعون عنه . مجموعة من معان وديباجة
فى أوزان وقواف . هذه عناصره فليأخذ بها من أراد أن يعترف به شاعرا فان تخلف عن
عنصر منها كان عاجزا عنه بون أن نكون نحن العاجزين عن فهمه وتقديره أو مجاراته على
السواء » (٨١) .

(٧٩) جماعة أبواللو . أثر أحمد زكى أبوشادى فيها . عبدالعزيز الدسوقى ص ١٥٨ .

(٨٠) أبواللو . المجلد الأول ص ١٢٢٥ .

(٨١) أبواللو . المجلد الأول ص ١٢٢٦ .

بهذا الأسلوب هوجمت مدرسة أبوللو ، ولم نورد هذه النصوص هنا إلا لأنها فى حقيقتها توضح الأرض الصلبة التى نبتت فيها هذه الزهرة . وأينعت وترعرت وآتت أكلها بعد ذلك . وفى العدد التالى كان أبوشادى قد كتب ببراعة ليرد على هذه الافتراءات ، والاعتراضات التى حصرها فى نقاط أربع على أساسها بدأ حديثه :

١ - أما الرد على النقطة الأولى فيتلخص فى أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم الذى يردده (صديقنا الفاضل) وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ماخلف مظاهر الحياة لاستكنائه أسرارها وللتعبير عنها ، فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم وإذا جاء منتورا فهو شعر منشور وجميع الآداب العالمية الناضجة تعترف بهذين القسمين للشعر وإن أعطت للشعر المنظوم الصدارة ، لجمعه بين العاطفة والموسيقى ويرى أن مسألة القافية وتنويع البحور ومزجها تصبح أمرا ثانويا إذا أمنا بروح الشعر ومعناه ومبناه ، والشاعر الناضج الشاعرية المتمكن من اللغة الصافى الطبع لا يجوز لنا أن نلقى عليه دروسا فى كيفية استعمال القوافى والبحور ويكفى طبعه الملهم فالمعنى الشاعرى هو الذى يبحث عن ثوبه اللفظى وليس العكس والحرية - عنده - جزء أصيل من الفن بل أساس عظيم له فى شتى الآداب وهذه الحرية هى التى تعطينا الروائع الشعرية المطلقة ولا سيما فى مجال القصص والتمثيل حيث تمتزج المذاهب الشعرية بالفطرة فيسمو الشعر فوق مظاهر الصنائه وليس التوشيح والنظم المتعدد القوافى من القصيدة القديمة إلا أمثلة لمحاولة التحرر لدى القدامى من العرب .

٢ - أما رده على النقطة الثانية فقد جاء فيه انه لا غرض للمدرسة الجديدة من نشر الشعر المترجم سوى تطعيم أدبنا بأداب الأمم الأخرى كما تفعل هى نفسها ذلك ولا حظ من هذا التلقيح فسيبقى الأصلاح الملائم لبيئتنا ، ومن الخير أن نقف على النظرات والخواطر الشعرية والبيان العاطفى لشعراء الأمم الأخرى ومن كل ذلك نتشعب دراسات شتى مفيدة وتنداعى الخواطر الشعرية فى نفوس شعرائنا .

٣ - ويرى أن الشعر المنشور خرب من خروب الشعر معترف به لدى جميع الأمم الراقية ولا يمكن بحال أن نجمده وهو ليس مجرداً من الموسيقى ولذلك وجب على من يتصدى لهذا اللون أن يكون عظيم الشاعرية قوياً حتى يعوضنا ذلك عن بعض التخلّى عن الموسيقى فى بيانه ويقرر أن أبوللو لم تنشر سوى نماذج قليلة من هذا الشعر .

٤ - ويدافع عن إتهام الشعراء الجدد بالعجز بقوله : إننا لانقبل الإشفاق علينا إلا على صورة واحدة هي النقد القنى لشعرنا وأما عن زملائنا المجددين وفي طليعتهم مطران وشكري وناجي والشابي فإتهامهم بالعجز لا نقابله إلا بالابتسام فجميعهم مارسوا ضروب النظم ببراعة فائقة لا نعرف شاعرا من المحافظين استطاع مثلا أن يبرز لنا تحفة كقصيدة "قلب راقصة" أو "العودة" لإبراهيم ناجي (٨٢).

وفي الحقيقة أن أبا شادي قد لخص في النقاط الأربع إتجاهات هذه المدرسة الجديدة وضح موقفها من الشعر موضوعاته وشكله وقضاياها ووضع التزام المدرسة بهذه الأسس مهما كانت الآراء الأخرى المخالفة التزام إيمان بالمبدأ بعد الدراسة والتأثر .

وهذه النقاط الأربع قد وضحت في جلاء مدى التفاوت في مفهوم الشعر عند العرب قديما ومفهومه عند الغرب حديثا ، فقد حاول المجددون من الشعراء الخروج بالشعر العربي عن قيوده الشكلية وموضوعاته العقيمة إلى ميادين أخرى أفسح مجالا ، لا تدع للشكل حدود التصرف ولا تدع أيضا للمضمون الغث حدود التصرف وإنما هي تمزج المضمون الانساني الذي يتناول قضية الإنسان كبشر في الشكل الملائم الذي يستطيع فيه الشاعر أن يصب أفكاره ومشاعره وأحاساساته ومن هنا ظهرت التيارات التجديدية في الأوزان والقوافي من ناحية وفي المضمون الشعري من ناحية أخرى . من هنا أيضا ظهرت الدعوة إلى الوحدة الموضوعية للقصيدة فالقصيدة باعتبارها شحنة انفعالية يجب أن تتكامل في بنائها وفي مضمونها فلا ينبغي للشاعر أن يحشد فيها مجموعة من الأفكار الآراء لمجرد الحشد أو إظهار للشاعرية والنفس الطويل ، كما كان يحدث عادة في القصائد التقليدية عندما تحتشد بالموضوعات المتعددة من وصف ورثاء ويدع وفخر وغزل وطرد وصيد الخ .

كان أبو شادي قد سافر إلى لندن سنة ١٩١٢ وعاد إلى القاهرة سنة ١٩٢٢ ، ففي خلال هذا العقد الذي قضاه خارج البلاد كانت أسس مذهب الشعري قد وضحت وتحدت ، ففي لندن راح يعب من الأدب الغربي ويقف على تياراته ويتعمقه ويدرسه (٨٣) . مع إمعان ومعاودة لدراسة الأدب العربي الذي تعشقه في مصر على يدي والده محمد بك أبي شادي وصالونه الأدبي

(٨٢) جماعة أبوالو وأثرها في الشعر الحديث . عبدالعزيز الدسوقي ص ٢٣٥ ومابعدها .

(٨٣) نفس المصدر ، ص ١٣٩ .

الذى كان يجمع آنذاك أئمة الأدب والشعر فى مصر لهذا العصر . فامتزجت فى نفسه الثقافة العربية بالثقافة الانجليزية . واختزن كثيرا من الأحداث التى أحاطت به حتى كونت مزاجه الخاص . تأثر من الشعراء الانجليز وردزورث وشيللى وكيثس وزعماء الرومانسية الانجليزية لأن ثقافته إنجليزية . ونحن لانغالى إذا قلنا إن تشابه الثقافة بينه وبين أصحاب حركة الديوان ووحدة الظروف والأحداث التى عاشوا فى ظلها جعلته يتأثر بمنهجهم ويسير فى طريقهم الأدبية ، وينهل من المنابع التى استقوا منها شعرهم وأدبهم وأفكارهم النقدية « (٨٤) .

وكان ذلك طبيعيا فى ظروف هذا شأنها ، فلم تكن النوافع متباينة ولم تكن الأحداث المؤثرة مختلفة وإنما اجتمعت ظروف العصر السياسية والاجتماعية والاقتصادية والظروف الخاصة فى حياة الشاعر لتدفعه دفعا إلى هذا الاتجاه : « وأدين إلى الروح الشعرية بصفة خاصة إلى خليل مطران ثم إلى أحمد شوقى بين شعراء العربية ، وفى الأدب الغربى تأثرت كثيرا بوردزورث وشيللى وكيثس وهينى من الشعراء ، وبولز وأرنولد بنيت من الأدباء ، وإلى ولز ومطران أهديت روايتى الشعرية « أخناتون » نظرا لنزعتها الانسانية التى أتعشقتها » (٨٥) .

وقد أشار أبو شادى أيضا إلى رأيه فى الشعر وفى ترجمة الشعر الغربى على وجه الخصوص فى مقاله الذى علق به على نقد شكرى المازنى فى المقتطف عدد مارس سنة ١٩١٧ . وكذلك إلى تتبعه وتجاوبه مع حركة التجديد التى يقودها زعماء المدرسة الجديدة (مدرسة الديوان) .

وقد اعترف صراحة بأن المازنى والعقاد وشكرى قد حرروا الشعر العربى من الجمود والتقليد وأنهم أوشكوا أن يضمنوا الموقعة الأدبية التى غنمها شوقى ومطران (٨٦) .

وكانت أول صيحة فى هذا التيار الوجدانى الجديد من الشعر تلك التى أطلقها أحمد زكى أبو شادى فى سنة ١٩١٠ عندما نظم « أنداء الفجر » قدم له محمد عبدالغفور فى طبيعته الثانية سنة ١٩٣٤ . وقد سجل فى مقدمته ملاحظاته على شعر أبى شادى بعد صدور الديوان بأربع وعشرين عاما كان الشاعر قد اكتملت له أدواته ولكنه يلاحظ بسهولة أن أبا شادى

(٨٤) نفس المصدر . ص ١٥٣ .

(٨٥) رائد الشعر الحديث . محمد عبدالمنعم خفاجى ج ٢ ص ٢٨١ .

(٨٦) جماعة أبوللو . عبدالعزيز الدسوقي ص ١٦٠ .

الفتى هو أبو شادى الكهل شاعر الحب والجمال . كما وأنه يلاحظ أن الألم المحض يلم بالشاعر منذ حدثته ، وأية ذلك أنه نشأ نشأة حزينة قاسية مبعثها الفرقة بين الوالدين (٨٧) .

على أننا نراه فى هذا الديوان بين دموع الأسى والوجد والصباية والألم لا ينسى أستاذه خليل مطران ويهديه عددا من قصائده « عالم وعالم » « لوعة الخريف » .

ومع سنة ١٩٢٤ صدرت مجموعة أخرى من شعره تحت عنوان « زيتب : نغمات من شعر الفناء » . جمعها حسن صالح الجداوى صاحب جريدة « السويس الناضجة » وفيه جمع شعر الصبا من شعر أبى شادى وكان كما قيل قد قاله فى حبيبة تعلق بها فى صباه وكانت ربيبة أبيه إلا أنها تزوجت غيره فهام بها وظل يحبها حتى آخر أيامه . وفيها يقول :

عذبة أنت فى الخفاء وفى الجهر وفى الهجر يا أغاني الظلام

بلغى العاشق الأمين على العمر شقاء لقلبه المستهام

وارقائى أدمعى فحسبى عزاء أن يسوء الحبيب من إيلاسى

ويزف الجمال جنة قلبى ضاحكا من فؤادى المترامى (٨٨)

وفى نفس العام صدرت « مصريات : نخب من شعر الوطنية » عنى أيضا بجمعها « صالح الجداوى » وأول ما يلاحظ فى هذه المجموعة أنها رصعت بأقوال مشاهير شعراء الغرب إذ يستعين بأقوال العظام من الشعراء بعد كل قصيدة من قصائده . من أمثال :

« الحرية مع كل عيوبها أكثر جاذبية للنفس النبيلة فى كل مكان عن النظام الاجتماعى الحسن بدونها » عن مجتمع كقطيع من الغنم ، أو آلة تعمل كالساعة فهذا النظام الميكانيكى يحول الانسان إلى إنتاج فقط ، بينما الحرية قصيدة عضوا فى عالم أفضل » . لشيللر (٨٩) .

أو : يجاد زرع الممالك لابنسبة خصوصيتها ولكن بنسبة حريتها « مونتسكيو .

أو : « الشعراء والأبطال من سلالة واحدة » فالآخرون يفعلون ما يتصور الأولون «

لامارتين

(٨٧) مقدمة الديوان . محمد عبدالغفور . مطبعة التعاون من ٨ وما بعدها .

(٨٨) ديوان زيتب . الطبعة السابقة سنة ١٩٢٤ من ١٢ .

(٨٩) نفس المصدر . من ٢٢ .

أو : « الملوك كالكواكب تشرق وتغرب . هم يملكون عبادة العالم ، ولكنهم لا يملكون السكون » لشـيلى .

إلى غير هذا . وواضح أنه لم يضيف هذه الإضافات - وأنا أعتقد أنه هو الذى أضافها بعد كل قصيدة بما يناسبها من معنى - إلا بعد عودته من لندن سنة ١٩٢٢ - بعد أن كان قد نهل من الأدب الغربى تهلا واسعا وعريضا .

ثم كان ديوانه « شعر الوجدان » الذى عنى بجمعه ونشره « محمد هبى » سنة ١٩٥٢ . وفيه وضع الناشر مقالة الشاعر التى كان قد نشرها فى مارس سنة ١٩١٧ . على صفحات المقتطف ردا على شكوى ناقد المازنى وفيه حديث صريح عن الترجمة . وتفضيله للأمانة فى هذا الميدان لخطره ودلالته القومية على روح الأمم وهو يأخذ فيه على العقاد عدم دقته فى ترجمة قصيدة كوبر « الوردة » ثم يطرى على « الذخيرة الذهبية » « فإنه حقيق بكل متأدب يعرف الانجليزية أن يزين به مكتبه » (٩٠) ويقصد به The golden treasury .

وعلى الرغم من خلو الديوان من الشعر المترجم فإنه يوحى بين كل سطر من سطره بثقافة الشاعر الغربية فهو يجدد فى الأسلوب - أسلوب الشعر - الذى أخرجه من جمود الكلمات إلى رحابتها ودلالاتها وموسيقيتها وفى الحقيقة أن مجرد وصف الكلمات واحدة بجوار الأخرى للوصول إلى معنى معين من أشق الأمور إلا إذا أوتيت قوة وموهبة فائقة تصل بالنص إلى جو موسيقى عذب هو ما يقتضيه الشعر .

ولكننا نفاجأ بعدها بمجلد ضخمة سنة ١٩٢٦ يقع فى ١٣٣٦ صفحة ، عنى بنشره أيضا حسن صالح الجداوى . وهو أيضا لا ينسى رفيقة صباه فيصدر الديوان بإهداء لها « إلى شمسى الغائبة » يقدم بعدها الناشر للديوان بمقدمة ضافية عن الشاعر وشعره وشاعريته كمهده فى جميع جوانبه التى نشرها .

والشاعر يقدم لنا فى ثانيا ديوانه قصيدة « الفنان » بهذه المقدمة يعد من الشعر المرسل نسبيا ما تجرد من التزام القافية الواحدة ، وإن يكن ذا قافية مزبوجة أو متقابلة ، ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل . Blank Verse لا يوجد فيه أى التزام للروى . وفى القصيدة التالية مثل لهذا

(٩٠) نفس المصدر ص ٢٤ .

الشعر المرسل مقترنا بنوع آخر يسمى « بالشعر الحر Free Verse » حيث لا يكتفى الشاعر بإطلاق القافية بل يجيز أيضا مزج البحور حسب مناسبات التأثير ، وهذا المزج من البحور المتجاوزة - قد حاوله الشاعر من قبل في التنظيم المقفى وفي التواشيح ، وفي الشعر الغنائى على الأخص « (٩١) .

ثم يقدم قصيدته على هذا النحو :

« تفتش في لب الوجود معبرا عن الفكرة ، العظمى به الألباء .

تترجم أسمى معانى البقاء .

وتثبت بالفن سر « الحياة » . .

وكل معنى يرف لديك فى « الفن » حى .

إذا تأملت شيئا قبست منه الجمال .

وصفته كحبيب فى فنك المتلالى (٩٢) .

وواضح أن الأبيات لا تلتزم وزنا معيناً وإنما تعتمد على التنغيم الحرفى للكلمات .

وقد جمع الشاعر فى ديوانه مترجمات عدة لكثير من شعراء الإنجليز ، ترجم لروبرت لويس استيفنسن ولأوليفر جولد سميث ، وهمبرت ولف ون ، وهارثى ، ود ، هـ ، ديفز وماتيو أرنولد وريدارد كبلنج ، وكولردج ، وشكسبير ، فعن روبرت لويس ستيفنسون يترجم .

Youth and love

To the heart of youth, the world is a highway side .

Passing for ever, he fores : and on either hand,

Deep in the gardens golden pavillions hide .

Nesle in orchard bloom, and for in the level land .

Call him with lighted lamp in the eventide .

Thick as the stars at night when the moon is down .

Pleasures assail him, He to his nobler fate .

Fares, and but waves a hand as he passes on .

Cries but a wayside word to her at the garden gate .

Sings but a boyish stave and his face is gone .

(٩١) ديوان الشفق الباكي - الطبعة السابقة سنة ١٩٢٦ من ٥٣٥ .

(٩٢) نفس المصدر . من ٥٣٦ .

تحت عنوان « الصبا والحب » مترجمة عن روبرت لويس استيفنسن الشاعر الانجليزي .

لدى فؤادى الصبا	دنياه عبر السبيل
وأنسه دائما	ماض بها فى رحيل
تخفى على جانبيه	(فى طاويات الحدايق
بكفها حضن نور)	مذهبات الجواسق
وثم فى البعد عنه	على انبساط الأديم
تدعو بمشكاة نور	عند الغلام البهيح

مثل النجوم (اللوائى	لما يغيب القمر
تبسو الكثيفة ليلا)	غزاه جمع الحبور
لكنه فى تسام	كما يشاء القدر
يمضى كما كان يمضى	على اتصال المسير
ملوحجا بيد ..!	متى دنا شطرها
هناديا يكتفى	بلفظة نحوها
أثناء سير له	أمام باب الحديقة
ولا يغنى سوى	نور بروح الفلام
وعندها وجهه	ولى ووالى طريقه (٩٣)

رواشرح أن الشاعر إنما يترجم المعنى المراد فقط ذلك أنه من الصعب على المترجم الاحتفاظ للنص الأصلي بحرفيته ودقة معناه فى ترجمته الشعرية ربما استطاع هذا فى ترجمة نثرية تصل إلى المعنى بلاقيود عروضية وقوافى وأوزان ولكنه على أية حال لم يفقده جمال المعنى العام للقصيدة . وهو على نفس النسق أيضا يترجم لأكيفر جولد سميث قصيدته :

" Woman "

When lovely woman stoops to folly.
And finds too late that men betray .
What charm can soothe her melancholy .

What art can wash her teguiltrs away ?
The only art her guilt to cover .
To hide her shame from ev'ry eye.
to give repentance to her lover .
And wring his bosom, is - to die .

تحت عنوان « المرأة » مترجمة عن الأصل الانجليزى للشاعر أليفر جولد سميث .

متى هوت الحسناء طوعا لطيشها	وقد عرفت عذر الرجال أخيرا
فما ذلك السحر اللطف وجدها ؟	وما الفن يودى بالدموع قديرا ؟
أرى الواحد الفن المحجب إثمها	ليستر ذاك العار عن كل نظرة
ويوحى بثوب للذى قد أحسبها	ويشقى له قلبا - لقاء منية (٩٤)

وفى الحقيقة أن ترجمة هذه المقطوعة تصل إلى الاحتفاظ للمعنى الأسمى بجوهره المراد منه بدقة قلما نجدها فى ترجمة الشعر شعرا . بل وحاول أيضا الحفاظ على شكل المقطوعة فوضع كل شطر لما يقابله من الشعر الأسمى .

ثم يترجم بعدها قصيدة للشاعر الانجليزى . همبرت ولف . بعنوان :

The Dead Fiddle .
This is the dead fiddle, look where the wood.
broke with the music, Never again.
Will is speak, as only the fiddle could .
of beauty in the deep of pain .
Ask not why in the end it broke .
nor if pain than beauty was stronger .
This was a fiddle, and thus it spoke .
and now it speaks no longer .

يترجمها تحت عنوان « القيثارة الميتة »

هذه هى القيثارة الميتة	تأمل الكسر بها من نغم
وهيها أن تفتدى ناطقة	بحسن كشأن لها فى الأكم
فلا تسأل الآن عن كسرها	وعن سبب الكسر فى الانتهاء
وعما إذا كان من أمرها	غلو الوجيعة فوق البهاء

(٩٤) نفس المصدر . ص ٦٦٠ .

بحسبك هاتيك قيثارة وقد نطقت هكذا سابقا

ولكنها الآن منهارة فلم يبق صوت لها ناطقا (٩٥)

على أن ترجمة هذه القصيدة لم تستطع أن تحتفظ للمعنى الأصلي بتركيزه ودقته فهو
يسترسل في معانيه ويوسعها بما لا يحتمله المعنى الأصلي . فهو يترجم :

Ask not why in the end it broke .

على هذا النحو :

فلاتسأل الآن عن كسرها وعن سبب الكسر في الانتهاء

وواضح بطبيعة الحال مدى جهد الشاعر في نقل البيت الذي ربما أوصله إلى الخضوع
للوزن والقافية دون الاعتماد على المعنى والتمكن الشعري وحده .

ولم يقف الديوان في مجموعه على هذه القصائد وحدها ، وإنما نجده يترجم للشاعر
(ف . و . هارثي) قصيدته « النجوم » Stars ثم يتأثر بشيللي في قصيدته to a skylark في
قصيدة بنفس العنوان : « إلى قبرة » وإن كان لم يشير إلى هذا في ديوانه ، ويترجم للشاعر
(د . ه . ديفز) Come, come, my love (ولماثيو أرنولد) الزمن : time ويترجم لغيرهم ،
ومنهم شكسبير الذي يترجم له قصيدته « أيتها الدسيسة » :

O conspiracy :

Sham'st thou to show thy dangerous brow by night .

when evils are most free ? O then by day .

Where wilt thou find a cavern dark enough .

To mask thy monstrous visage ! Seek none conspiracy .

Hide it in smiles and affability .

For if thou path, thy native semblance on .

Not Erebus itself were dim enough .

To hide thee from prevention .

على هذا النحو :

هل تخجلين من الظهور - بطلعة في طيها خطر - خلال ظلام

بيننا الشرور تكون جد طليقة ؟ وإن فأيمن إذا بحثت نهارا

(٩٥) نفس المصدر . ص ٧ .

تجدين كهفا فى ظلام كافل ليخبيء المرهوب من مراك ؟
 لاتطلبيه يا (دسيصة) واحببى مراك فى البسمات والإيناس
 إذ لو مررت بصورة مطبوعة وأصيلة لك ما استطعت حجابا
 حتى ولا (أربوس) يبلغ غنية من ظلمة ليقيك من عرفان

وواضح أن المترجم لم يستطع الالتزام بالقافية الموحدة للمقطوعة لارتباطه بنص شكسبير وهو نموذج للشعر الانجليزى فى القرن السادس عشر والذي يختلف بالمقارنة بطبيعة الحال عنه فى القرن التاسع عشر والعشرين . فكان على الشاعر أن يقاسى فى ترجمة شكسبير حدا منه من الالتزام بالقافية من ناحية ولعدم الوصول للمعنى الدقيق من ناحية أخرى.

وفى الحقيقة أن الشاعر قد حرص بعدها فى دواوينه الشعرية على نقل ما يستطيع من الشعر الغربى وخاصة الانجليزى إلى العربية ، ففي عام ١٩٣١ يصدر ديوانه « أشعة وظلال » ، ويضع عنوانه أيضا بالانجليزية . Rays and shadows وقد حواه بمقطوعات كثيرة . لولفرد جيبسون وهنرى لاونجفلو ، وإدمون رويستان الذى ترجم له حسن صالح الجداوى مقطوعته : « المستقبل » Le future وصاغها نظما صاحب الديوان . و « الجمال » Le beau واجميس رسل لويل « التجديد والزمن » ، ثم يترجم الجداوى له بعد ذلك مقطوعة طويلة عن إدمون رويستان على لسان سيرانودى برجرارك وصاغها بشعر مرسل وقصيدة « الاقواس » أو « الذكرى النابضة » أيضا . ثم يترجم Growth of love للشاعر روبرت بروجز تحت عنوان « نمو الحب » .

على أن المترجم حرص فى ديوانه هذا على ترجمة بعض هذه القصائد نثرا أو بما أسماه « الشعر المنتثر » وربما كان هذا حرصا منه على نقل المعنى الاصلى للقصيدة بهذا فيره خشية الوصول إلى معنى آخر قريب يبعد بالنص عن أصله .

ثم هو يتبعه بديوان آخر « الينبوع » The Fountain فى يناير سنة ١٩٣٤ ينقل فيه تأثره بشيللى فلسفة الحب ، والزمان فى الحب يقول :

الينابيع فى مدى النهر تنصب وفى البحر تذهب الأنهار .
 ورياح السماء بين امتزاج وحسبور . فما لهن نفار .

ليس شيء فردا ، فهذى جميعا رهن قدس شرعها فى امتزاج .
 فلماذا وهذه سنة الخلق كلانا يحيا بغير اندماج .
 انظرى للجبال قبلت الأوج وهذى الأمواج بين احتضان .
 لن تتال الغفران فى الزهر من عافت شقيقا لها على الحرمان .
 تلثم الشمس بالأشعة هذى الأرض ، والبرر هذه الموجات .
 أى معنى لها إذا لم تجودى بالعبيب الشهى من قبلات ؟ (٩٦)

وهو يتبع هذا الديوان بديوان آخر سنة ١٩٥٣ فى أول يناير (فوق العباب) ..

On the Tarent وقد تضمن قصائد للورد بيرون رغبة العصور . والنافذة المغلقة وهى
 منقولة عن الاغنية الإيطالية الشهيرة وقد ترجمها نثرا لصاحب الديوان الاديب محمد أمين
 حسونة (٩٧) .

وكما كان « الديوان فى النقد والأدب » فى جزأيه المنبر الذى على درجاته صعد نجم
 مدرسة العقاد وشكرى والمازنى . كذلك كانت مجلة « أبولو » هى المنبر الذى على درجاته صعد
 نجم مدرسة أبوشادى . فعلى صفحات « أبولو » نشرت الأبحاث فى الشعر الجديد . وعلى
 صفحات « أبولو » ترجمت عيون من الشعر الغربى ، ترجم لامارتين والفريد دى موسيه وشيللى
 وكيتس . وكانت المجلة فى مجموعها منبرا لأعلام التجديد لذلك العصر .

وعلى صفحات « أبولو » نشر على محمود طه شعره ، وكان قد بدأ نجمه يبرز فى سماء
 الشعر الجديد ، وكان على محمود طه قد سافر إلى إيطاليا فى سنة ١٩٣٨ وأخذ يتردد منذ هذا
 التاريخ على سويسرا والنمسا وأواسط أوروبا جعلته يقف عن قرب إزاء الآداب الغربية ، فقد
 تعلم الفرنسية مجتهدا فلم يتقنها وتعلم الانجليزية فأتقنها ، وقرأ بها وأعجب أكثر ما أعجب
 بلامرتين من شعراء الرومانسية وبيودليز وفولن من شعراء الرمزية الفرنسية .

ويتضح هذا من كتابه المسمى « أرواح شاردة » فرغم أنه لايدخل فى حيز الفترة الزمنية
 التى يدور فيها بحثنا إذ كانت طبعته الأولى سنة ١٩٤١ . إلا أننا نستطيع أن نرجع إليه

(٩٦) الينبوع . طبعة سنة ١٩٣٤ من ١٢٥ .

(٩٧) فوق العباب . طبعة التعاون بالقاهرة سنة ١٩٣٥ من ١١ .

باعتبار واحد وهو أن الكثير من موضوعاته كان قد سبق نشرها على صفحات المجلات والجرائد رغم أنه لم يشير إلى هذا في كتابه .

أغرم على محمود طه بلامرتين ، فترجم له على صفحات السياسة الأسبوعية قصيدته المشهورة البحيرة Le lac (٩٨) . وأغرم بالفريد دي فيني فترجم له على صفحات السياسة أيضا قصيدته الشهيرة « بيت الراعي » (٩٩) ومن الشعراء الانجليز ترجم لروبرت بيرنز قصيدته الليل الكئيب The gloomy night (١٠٠) وليرس بوش شيللى قصيدته « الطائر الصداح » to a skylark ونشرها على صفحات المقتطف (١٠١) .

Hail to thee, blithe spirit.
Bird thou never wert .
That from heaven, or near it .
Pourest thy full heart .
In profuse strains of unparemited art .
Higher still and higher .
From the earth thou springest .
Like a cloud of fire .
The blue deep thou wingest .
And singing still dost soar, and soaring ever singest .

فهذان المقطعان من قصيدة شيللى يترجمها على محمود طه على هذا النحو :

يا أيها الروض جذلانا يغنينَا	تحية لك يا صداح وادينَا
طوبى لساحر لحن منك ما عرفت	له الصوادح من قبل أفانينا
وهل من الطير من ترتاد صدحتَه	نواحي الأفق الأعلى فيصفينا
يفيض قلبك أنفاما يسلسلها	من ملهم الفن وحى لايفسادينا
وعاليا أنت ترقى الأرض معتليا	حبالها تصل الأفاق أمادا
تخالك العين في الأجواء منطلقا	سهما من النور يرمى الأفق وقادا
يهفو جناحك في أعماق زرقتها	أيان تضرب في الأجواء مرتادا
تشنو فتمضى في أجوازها صعدا	فإن علوت بها أمعنت إنشادا

(٩٨) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٣٨ .

(٩٩) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧ العدد ٤٥ .

(١٠٠) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧ العدد ٤٩ .

(١٠١) المقتطف سنة ١٩٢٨ العدد ٨٥ ص ٢٥٦ .

ولكنه يعود إلى القصيدة مرة أخرى عندما يصدر كتابه « أرواح شاردة » وقبل أن يقدم القصيدة بعنوان « القبرة » يقدم لها نبذة عن حياة الشاعر « بيرس بوش شيللى » وإذا بنا نفاجاً به يغير فى كثير من كلمات القصيدة حتى خرجت فى أسلوب جديد فخرجت المقطوعتان السابقتان على هذا النحو :

يا أيها الروح يهفو حوله الفرح	تحية أيهذا الصادح المـرح
من أمة الطير هذا اللحن ما سمعت	بمثله الأرض لاروض ولاصـدح
أنت الذى من سماء الروح منهله	خمر إلهية لم تحسوها قدح
يفيض قلبك ألحانا يسلسلها	منه طليق من الوجدان منسرح
وعاليا عاليا ، لازلت منطلقا	عن الثرى ، تصل الأفاق أمادا
مثل السحابة من نار مسعرة	والبرق مؤتلفاً والنجم وقادا
يهفو جناحك فى أعماق زرقتها	وأنت تضرب فى الأفاق مرتادا
تشسرو فتعمن فى أجوازها صعدا	فإن علوت بها أمعنث إنشادا

وبالمقابلة يتضح أن معاودة النظر أضفت على القصيدة بعض الرقة فى النقل وإن كانت المشكلة لاتزال قائمة ، مشكلة ترجمة الشعر شعرا ، وماتقابلها من صعاب .

وكان ناجى ثالث الثلاثة . وقف أمام الثقافة الغربية ينهل من ينابيعها الأولى استوعب أشعار وليم وردزورث وشيللى وكيتس وبيرون وكولريدج من الشعراء الانجليز ولامارتين وفيكتر هوجو وموسيه من الشعراء الفرنسيين (١٠٢) .

وقد شارك ناجى فى الحياة الأدبية والشعرية فشاركة فعالة وقوية ، فعلى صفحات السياسة الأسبوعية ترجم البحيرة كما ترجمها على محمود طه من قبل (١٠٣) . وترجم « جسر التنهدات » The bridge of sighs لتوماس مور (١٠٤) و « إلى طائر صداح » لشيللى To a skylark (١٠٥) و « التذكار » لألفريد دى موسيه . وترجم لتوماس هاردى مقطوعتين - بعد

(١٠٢) من أعلام الأدب المعاصر . جمال الدين الرمادى . ص ٢٥٣ .

(١٠٣) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٣٩ .

(١٠٤) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٤١ .

(١٠٥) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٤٢ .

الموت - وشفاء الآلام (١٠٦) على صفحات المقتطف ثم يترجم قصيدة شيللى الكبيرة الشهيرة «
إلى الريح الغربية « Ode to the west wind على صفحات « أبواللو » (١٠٧) .

وهو عندما يترجم قصيدة توماس هود جسر التهذبات يقدمها بقوله :

« القصيدة الآتية من أروع الشعر الغربى على الإطلاق ، كتبها الشاعر العبقرى وهو
مريض مقعد يصف بها فتاة يائسة انتحرت غرقا ، ويستصرخ الانسانية لضعف المرأة ،
ويدافع عنها فى شعر سلس كسلاسل الذهب ، وقد نقلناها إلى الشعر العربى محاولين فى ذلك
الأصل بكل أمانة وأن نخلق لها الجو الأسمى بقدر المستطاع » . وفى هذه المقدمة ولاشك
محاولة لأبأس بها وأمانة يقدمها بين يدى قارئه .

One more unfortunate .
Weary of breath .
Rashly importunate .
Gone to her death .
Take her up tenderly .
Lift her with care .
Fashion'd so slenderly .
Young, and so fair .
Look at her garments .
Clinging like cerements .
Whilst the wave constantly .
Drips from her clothing .
Take her up instantly .
Loving, not loathing .
Touch her not scornfully .
Think of her mournfully .
Gently and humanly .
Not of the stains of her .
All that remains of her .
Now is pure womanly .
Make no deep scrutiny .
Into her mutiny .
Rash and undutiful .

(١٠٦) العدد الأول . المجلد ٨١ سنة ١٩٣٢ من ٤٣٠ .
(١٠٧) أبواللو . أبويل سنة ١٩٣٣ من ٨٨٣ .

Past all dishonour .
Death has left on her .
Only the beautiful .
(The oxford book of English verse) .

وقد ترجمه ناجى على هذا النحو :

سألت على الردى أن يقيلا	سامها العيش كل ضئلك وروع
بحنان هذا الجمال النحيل	خذ برفق هذى الضحية وارفع
لاصفات تشابه الأكفانا	تلك أذابها تسلسل ماء
بل سلاسا ورحمة وحفانا	لاتجل ناظريك فيها ازدراء
فى أناة وأصدر الحكم ريثا	لاتسبها بمقت ونكر
لم يدع فى التى ترى غير أنثى	غسل الموت كل وزر وطهر
ومطيلا ما بين هجس وغلن	لاتقف ذاكرا لما قد جنته
أتري الآن غير آية حسن ؟	آية الموت كل هذا محته

وقد حرص المترجم على النص حرصه على شعره ، فحاول أن يصل إلى أعماقه كما أشار فى المقدمة وقد أجاد فعلا فلم يزد ولم ينقص اللهم إلا ما اقتضته الضرورة الشعرية وهو قليل . وفى الحقيقة كان اهتمام جماعة أبوالو بالشعر المترجم كثيرا حتى أفردت له مجلتهم صفحات كاملة نشرت فيها أشعارهم .

ومن شعراء هذه المدرسة أيضا كان محمد عبد المعطى الهمشرى وكان يصدر فى شعره عن رومانسية خالصة لعلها كانت سمة العصر . فعلى صفحات الرسالة قدم من الشعر الانجليزى حجاج العالم لشيلى (١٠٨) والقرية المهجورة لايفر جولد سميث (١٠٩) .

مدرسة المهجر :

« فى الميزان الجديد » يتساءل الدكتور محمد مندور : « لم استطاع شعراء المهجر مالم يستطعه غيرهم ؟ وجوابى هو : لأنهم قد يكونون من بلاد تحرك مناظرها الجبلية من الخيال مالا تحركه السهول ، ومن جنس يشهد له التاريخ بالنزوع إلى المغامرة والتوثب ، ثم إن غريبتهم بأمريكا وكفاحهم من أجل الحياة قد أرهف حسهم وقوى من نفوسهم .

وأخيرا - وهذا هو السبب المهم - لأنهم قوم مثقفون ، قد أمعنوا النظر فى الثقافات الغربية التى لاغنى لنا اليوم عنها ، وعرفوا كيف يستفيدون منها بعد أن هضموها فى لغاتهم الأصلية ، فهم إذا ليسوا كقولئك الذين يسرفون فى الفرور عن جهل وكسل ظانين أن الأدب فى متناول كل إنسان وأن كل كلام منظوم شعر ، الثقافة هى التى تشع فى ألفاظ هؤلاء الشعراء ، وإنك لتقرأ الجملة لهم فتحس أن خلفها ثروة من التفكير والاحساس » (١١٠) .

بهذا رأى طالعنا الدكتور مندور ، فى أوائل الأربعينات من هذا القرن ، ولعل تاريخه يرجع إلى ما قبل هذا بقليل ، فقد أحس بمدى أهمية هذه الثقافات الغربية التى احتك بها شعراء هذه المدرسة فى أمريكا الشمالية وفى البرازيل والأرجنتين والمكسيك وفنزويلا والكوستاريكا وفى أنحاء الأمريكتين المختلفة ، أحس بأهمية الشعر الغربى ودراستهم المستوعبة له . فمن المؤكد أن عشرين شاعرا على الأقل كانوا يجيدون الإنجليزية قراءة وكتابة . بل إن لهم فيها تأليف منهم ميخائيل نعيمة وجبران والريحاني ونسيب عريضة وغيرهم . إلا أن احدهم وهو « جورج صيدح » لا يكاد يؤمن بهذا رأى بل يرى « أنهم استطاعوا مالم يستطع غيرهم بفضل موهبتهم الفطرية ، لا أكثر ولا أقل ، هذا ما يلوح لى . وهذا عين ما قاله لى الأستاذ نعيمة فى حديث جرى بيننا « أن أدباء المهجر - بما فيهم أعضاء الرابطة القلمية - لم يكونوا من نوى الثقافات العميقة . لم تهينهم المدارس فى وطنهم للمركز الممتاز الذى شغلوه فى عالم الأدب ولا البيئة الأجنبية أثرت فيهم ذلك التأثير الذى يتوهم المقيمون . أن الفضل فى تميزهم هو الموهبة الطبيعية والموهوب هو الذى يخلق بيئته ولا تخلقه البيئة » (١١١) .

(١١٠) فى الميزان الجديد . طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ ص ٦١ .

(١١١) أدبنا وأدبائنا فى المهاجر الأمريكية - جورج صيدح - طبعة المعهد العالى للدراسات العربية ص ٧٣ .

وواضح بطبيعة الحال أن الشاعر لم يستطع أن يستوعب المعنى الذي قصده الدكتور منور ، فهو لا يقصد بطبيعة الحال أن الثقافة الغربية هي السبب في شاعريتهم ، ولا يقصد ما قصده الشاعر من أنه لولا هذه الثقافة الغربية ما أصبحوا شعراء على هذا النحو وهو أيضا لم يستطع استيعاب المعنى الذي قصده نعيمة من قوله : « الموهوب هو الذي يخلق بيئته ولا تخلقه البيئة » . الذي أرى أنه تأييد كامل لرأى الدكتور منور . حقيقى أنهم شعراء موهوبون وحقيقى أيضا أنهم على الفطرة نوى حساسية خاصة ونوق مرهف وحقيقى كذلك إن هذه الموهبة وهذا النوق لا ينتجان شيئا بلا صقل ودراسة وثقافة واسعة فالشاعر الموهوب الأصيل المعدن يخلق بيئته التى تثقفه وتشذب موهبته ، والشاعر الموهوب أيضا هو الذى يحرص فى أحوال عدة على محاولة استكناه غيبات الثقافات المختلفة . فبعد الدراسة فى الأدب العربى زادت ميوله للدراسة والتأمل فى الأدب الغربى شجعته على ذلك البيئة التى يعيش فيها . معرفته للغة المراد دراسة شعرها . حافظ ذاتى حركه نحو هذا المجهول الذى صنع الشعراء العالميين .

وإذا به يناقض نفسه فى نهاية مقاله « فى هذا العصر ، عصر الاختصاص فى العلم والعمل ، عصر الطيران بالفكر والجسد . لا يستطيع الأديب العربى أن يجارى الأدباء العالميين إذا تجاهل التطورات الحديثة التى طرأت على مواضيع الأدب واتجاهاته ، فإذا حصر دائرة معارفه فى علوم اللغة ، وموارد ثقافته فى التاريخ العربى والمحيط العربى ، قصر عن الأديب الأوروبى أو الأمريكى الذى يختزن عصورات أجيال من الأدب والعلم والفلسفة وشتان بين من يعرض على الأنظار دمي بديعة الألوان والحركات والأصوات ومن يعرض على الأفكار عوالم طيارة فى أفاق الكون .

فى أدب المهجر قصور بديعة الهندسة ، باذخة القباب ، شيدها الفن العربى الأصيل ولو ساهمت يد الثقافة العالمية فى بنائها لكانت اليوم فى حجم الأهرام وفى خلودها » (١١٢) .

وقف الشعراء المهجريون أمام الثقافات الغربية مشدوهين ، يعبون منها ويترجمون عنها حتى أن شاعرا كنظير زيتون يترجم عن اللغة الروسية ، بل ويقال إن ميخائيل نعيمة أيضا كان يعرف الروسية ويقرأ بها (١١٣) .

بل لقد اهتم شاعر آخر كشفيق المعلوف بالشعر الغربى فترجم عنه الكثير واقتبس عنه

(١١٢) نفس المصدر . ص ٧٧ . جورج صيدح .

(١١٣) نفس المصدر ص ٧٩ .

الكثير ورغم أنه نشر في سنوات تخرج عن نطاق بحثنا ما بعد ١٩٣٩ . فهي على أية حال تدل دلالة واضحة على شاعر من شعراء المهجر ، جمع الكثير من هذه القصائد المترجمة في ديوانه « سنابل راعوث » الذي نشرته دار مجلة شعر سنة ١٩٦١ م ببירות . نقل عن « كاسترو ألفيس » الشاعر البرازيلي « الشلال » . و « منزل الآباء » و « العبقري » (١١٤) وعن الشاعر الفرنسي « البيرسامان » الرضيع . وعن الشاعر الفرنسي « شارل كودان » ألحانه وعن شاعر البرازيلي « لويس كارلوس دافونسيكا » يد الأمل » (١١٥) .

على أننا إذا لم نكن نجد في تراث المهجرين شعرا غربيا مترجما بالكثرة التي وجدناه يترجم بها في البلاد العربية ، فلعل ذلك راجع لاحساس واحد وهو عدم جدوى ترجمة هذا الشعر في بيئته . فلم يكن من المناسب بطبيعة الحال ترجمة الشعر الانجليزي إلى اللغة العربية ، فلا الأمريكيون يقرأونه ولا العرب هناك يقرأونه ، فالأمريكيون لغتهم الانجليزية والعرب لغتهم أصبحت أيضا الانجليزية في تداولها العام . فلم تكن هناك حاجة ماسة لترجمة أمثال هذا الشعر ..

على أن تأثر المدرسة بالتيارات الرومانسية الغربية تأثر واضح وجلي ، ويرجع أحد الباحثين هذا التأثير لا إلى مدارس الرومانسية الفرنسية والانجليزية وإنما إلى المدرسة الروحية القومية التي ظهرت على يد « إمرسن » (١٨٠٣ - ١٨٨٤) وغيره من الشعراء الذين نزعوا في شعرهم نحو مذهب الترانسندنت Transcendentalism ومعنى هذه الكلمة العناية بكل ما هو روحي والسمو بالروح إلى آفاق علوية (١١٦) .

وهذه الحركة الأدبية التي تدعو إلى السمو والجمال الروحي والمعنوي كانت ترمي أيضا إلى تشجيع كل فرد على تتبع ملكاته الخاصة وعبقريته الكامنة في داخله ، وهذا الاعتقاد بأهمية الفردية الشخصية هو الذي حدده ودعا إليه الكاتب الكبير « إمرسن » ، كما تعد حركة المتسامين هذه الحركة الوحيدة الظاهرة في الأدب الأمريكي ، وقد كان لهما مجلة تسمى المزولة Dail وكانوا يكتبون فيها ويعبرون عن آرائهم ، وقد عرفوا بحب الحرية الشخصية والأمل في التقدم الاجتماعي وقلوبهم معلقة بالمستقبل . لايميلون إلى الرجوع للماضي وكان زعيمهم

(١١٤) سنابل راعوث . ص ٤٧ وص ١٢٩ وص ١٦٠ .

(١١٥) نفس المصدر ص ٥٧ وص ٩٣ وص ٢٠٧ .

(١١٦) شعراء الرابطة العلمية - الأستنادرة جميل سراج . دار المعارف سنة ١٩٥٥ - ص ١٠٤ .

« إمرسن » معروفا بحبه للرحلات والتجارب فقد زار أوروبا عدة مرات وصل في إحداها إلى مصر ، وأهم قطعة شعرية له بعنوان The concord Mymn وأهم قطعة فلسفية له بعنوان الطبيعة Nature وهي من الشعر المنثور (١١٧) .

وكما كان « الديوان في النقد والأدب » دستور جماعة الديوان . ومجلة أبوالو منبر مدرسة أبوالو كذلك كان « الغريال » دستور جماعة المهجر ، وضعه ميخائيل نعيمة سنة ١٩٢٣ وضح فيه رأيه في الشعر ومنهجه ، وقدم له العقاد ، وكم اغتبط به اغتباطا كبيرا عندما صدر : « لأنها من الوجهة الأخرى دليل من دلائل القرابة الفكرية وثيقة نسب جديد من أنساب الأدب » (١١٨) فقد وقع الكتاب على الأوتار التي كان يعزف عليها العقاد في مصر ، « وأي شيء أدل على قرابة الفكر وأبين عن عروقتها الممتدة وأرحامها المؤلفة من كتاب تخطر معانيه وتصاغ عباراته في « نيويورك » تحت سماء القارة الأمريكية ثم تكتب مقدمته في « أسوان » تحت سماء القارة الأفريقية » (١١٩) .

وقد حاول نعيمة أن يضع جل أفكاره وآرائه في الشعر والأدب في هذا الكتاب ، فتحدث فيه عن مشاكل الشعر والشاعر والمقاييس الأدبية والزخافات والعلل . ولم يكن يكتفى بهذا وإنما تناول النقد التطبيقي كما فعلت جماعة الديوان في دستورها ، فتناول « الأرواح الحائرة » وهو ديوان لنسيب عريضة لم يكن قد نشر بعد . وتناول الريحاني في عالم الشعر ومترجمات خليل مطران لشكسبير . ثم هو لا ينسى « الديوان في النقد والأدب » فيفرد له فصلا .

ولعل من الغريب أن نجد لميخائيل نعيمة دعوة إلى الترجمة ضمن هذا الكتاب وكانت دعوة قوية وجريئة حاول أن يضعها بكل قوتها نصب أعين الأدباء والمشتغلين بهذا الميدان . وأنقل هذا النص بأكمله لأهميته من ناحية ولقوة دلالته من ناحية أخرى على مدى تأثير هذه المدرسة بالتيارات الغربية بصفة عامة . كتب تحت عنوان « فلنترجم » :

« الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كد يمنعه مايسد به عوزه ، والعطشان إذا جف ماء بئرهِ ، يلجأ إلى بئر جاره ليروى ظمأه ، ونحن فقراء وإن كنا نتبجح بالغنى والوفرة ، فلماذا

(١١٧) نفس المصدر ص ١٠٤ .

(١١٨) الغريال . مطبعة دار صانر بيروت سنة ١٩٦٠ ص ٥ .

(١١٩) نفس المصدر ، ص ٥ .

لانسد حاجاتنا من وفرة سوانا ، وذلك مباح لنا ؟ وأبارنا لاتروينا ، فلماذا لافرتوى من مناهل جيراننا وهي ليست محرمة علينا ؟ .

نحن فى دور من رقينا الأدبى والاجتماعى قد تنبعت فيه حاجات روحية كثيرة لم نكن نشعر بها من قبل احتكاكنا الحديث بالغرب ، وليس عندنا من الأقلام والأدمغة ما يفى بسد هذه الحاجات ، فلنترجم ، ولنجل مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى ، ولأنه يكشف لنا أسرار عقول كبيرة تسترناها عنا غوامض اللغة ، يرفعنا من محيط صغير محدود ، نتمرغ فى حماته ، إلى محيط نرى منه العالم الأوسع فنعيش بأفكار هذا العالم وأماله وأفراحه وأحزانه ، فلنترجم « (١٢٠) .

وقد كان نعيمة واضحا عندما حاول تعريف الشعر ومصدره : فهو « من حيث المصدر واحد ، لا يقاس ولا يتجزأ ولا يتنوع ، لأن مصدر الشعر الحياة » (١٢١) وقد كانت هذه القولة ولاشك ردا طبيعيا على زاعمى الاختلاف بين منابع شعرنا وشعر الغربيين . بدعوى أن لنا ظروفنا تفابير ظروفهم ولنا تاريخ يفابير تاريخهم فاستقاء مصادر منهم عمل لايجدى وإنما للقديم العود أحمد .

ولذلك كان من الطبيعى أن يفسر وجهة نظره ، فما دامت الحياة هى المصدر الطبيعى للشعر فكان من الطبيعى أن يكون : « أول ما أبحث عنه فى كل مايقع تحت نظرى باسم الشعر هو نسمة حياة » والذى أعنيه بنسمة الحياة ليس إلا انعكاس بعض ما فى داخلى من عوامل الوجود فى الكلام المنظوم الذى أطلعه ، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر ، وإلا عرفته جمادا . وإذا ذاك ليس ليخدعنى بأوزانه المحكمة ومفرداته المنسقة ، وقوافيه المترججة « (١٢٢) .

كانت اليتاييع الثرة التى استقى منها الشعراء المهجريون ثقافتهم هى النبع الذى خرجت منه كل تجديداتهم فى الشعر العربى . ولست أقصد بهذا أن الثقافة الغربية وحدها كانت الدافع لهذا التجديد . ولكن كانت ولاشك الدافع الرئيسى لسبب بسيط وهو أن الشعراء

(١٢٠) الغريال ، نعيمة . ص ١٢٦ .

(١٢١) نفس المصدر . ص ١٢٧ .

(١٢٢) نفس المصدر . ص ١٢٩ .

المهجرين في غربتهم وبعدهم عن أوطانهم كان أخرى بهم أن يشفقوا على أدبهم العربي القديم من أية مؤثرات بدافع الاعتزاز والأثرة من نواحي متعددة . ولكن الذي حدث أن خرجت الجماعة على تقليد القدماء وظهرت في أشعارها عناصر جديدة . متنوعة خرجت من مترجمات نسيب عريضة « للصمت » ليتوكشف الروسى و « النوم والمنية » لسولوكوب الروسى أيضا (١٢٣) ولترجمات شفيق المعلوف لقصائد شعراء الأسبان وشعراء أمريكا الجنوبية .

ولم تكن ثورة المهجرين في فهمهم لمعنى الشعر بالأمر البسيط ولكن كان من الطبيعي أن يحدث هذا بعد إيغالها في مدارس الغرب بحثا ودرسا .

فشاعر كأمين الريحاني يجمع في كتاباته « وجوه شرقية وغربية » رغم أنه صدر سنة ١٩٥٧ مجموعة من مقالاته القديمة ومحاضراته . يجمع فيه مقالاته عن هملت لشكسبير وفولتير وإعجابه بهما إعجابا كبيرا :

« تعجبني في فولتير حرية فكره وخفة روحه مع شدة لهجته وطلاوة أسلوبه ولطف تهكمه ودقة معانيه وهذه خاصيات ومميزات تظهر في كل ما ألفه الرجل » (١٢٤) .

ومن هنا كان موقف مدرسة المهجر من التيارات الثقافية الغربية ، فقد أمعنت في الاطلاع والثقافة ، وأمعنت في درس الآداب العالمية ، إمعان شغف أكثر من أى شىء آخر ، ساعدت عليه ظروف الحياة الأدبية في الغرب بعامه . وكان من الطبيعي نتيجة لهذا أن تخرج مدرسة تجديدية فكرا ومضمونا وشكلا . تتحدى بما نادت به مدرسة الديوان وتغير في مفهوم الشعر عند العرب تغييرا - ولا شك - جوهريا .

(١٢٣) التجديد في شعر المهجر . محمد مصطفى هدارة دار الفكر العربى ص ١٧٠ .

(١٢٤) وجوه شرقية وغربية . دار ریحانی للطباعة ونشر بیروت سنة ١٩٥٧ .

الفصل الثانى

تطور الفن الشعرى وعلاقته بحركة الترجمة

الموضوع الشعرى :

ربما كان من العسير على الباحث أن يحدد البنايع الخفية التى استقى منها كل شاعر شعره ، والأصول الأولى التى وضع هذا الشعر على هذا الشكل من ناحية أو أخرى ولكن على أقل تقدير ، نستطيع أن نصل إلى الحقائق الكبرى التى لا يكاد يختلف فيها إثنان دون الحقائق الجزئية الصغرى التى تخفى على الكثيرين .

وفى ربيع القرن هذا كان لهذه الموجة الهائلة التى اجتاحت الشعر العربى أثر كبير فى تغيير جوهرى حقيقى فى موضوعات الشعر بعامة ، وليس من السهل أيضا أن نقول أن حركة الترجمة بما فيها من نقل مباشر أو تأثير غير مباشر بالثقافات والتيارات الفكرية الغربية المعاصرة وغير المعاصرة ، هى العنصر الرئيسى الوحيد فى تغيير جوهر موضوعات الشعر - إذا سلمنا سلفا بهذا التغيير - ولكن لا شك أيضا أن هناك عوامل أخرى ترجع فى مضمونها لظروف الشاعر والعصر والبيئة الاجتماعية والسياسية وغيرها ، ولكن الذى نستطيع أن نؤكد ، أن حركة الترجمة كانت تمثل الخط البيانى الواضح فى تغيير جوهر موضوعات الشعر .

دخلت تيارات الشعر الغربى فى تيارات الشعر العربى واندمجت ، وظهرت تأثيرات الشعراء واضحة جلية عند نخبة كبيرة منهم والمثقفين بالثقافات الغربية بخاصة ، فأتجهت قواهم للتأمل الفلسفى ، وحب الطبيعة والاحساس بها ، والاستعانة بالأساطير اليونانية والأغريقية القديمة والنزوع إلى الرومانسية العاطفية ، ولا أقصد بها هنا الحلم والرقعة العاطفية ولكنى أقصد بها المعنى الغربى المشتق من الذى يقصد منه فى مفهومه الخاص ، التوسل بالذات ومزجها بالطبيعة الانسانية تعبيراً عما تجيش به النفس الانسانية من ألم وأسى وسأم وضجر وأنين وأزمات نفسية عامة .

فى بحث قيم لكمال نشأت عن " شعر المهجر " تناول فيه مدى التجديد فى هذا الشعر يقول " إتجه شعراء المهجر إلى الطبيعة كملاذ يتخلصون عنده من مشاكل حياتهم المادية

فانصرفوا إليها يستوحونها مندمجين فيها وهم في هذا الاتجاه يتابعون شعراء الرومانتيكية الذين فروا من الواقع المؤلم إلى رحاب الطبيعة الأم فوجدوا فيها الراحة لنفوسهم المتعبة المكبودة والسعادة والطمأنينة بعيدا عن هذه الحياة المادية الآلية التي تطبع بها الحياة " (١٢٥)

بهذا التفسير توصل الناقد الشاعر إلي الأسباب التي دعت المهجريين من الشعراء يلتمسون في الطبيعة ملاذا يتخلصون عنده من مشاكلهم ، وهو سبب ولا شك رئيسي من الأسباب التي وجهت الشعراء هذه الوجهة .

فقد اقترنت الحياة السياسية لهذه الفترة بقلقلات عنيفة واستبداد منفر وفوضى هزت الاستقرار النفس من جنوره ، إن لم تكن قد نزعت نزعا ، ولجأت أفواج المهاجرين نتيجة لهذا لأرض أمريكا طلبا للأمن والرزق وكان من بينهم شعراء لم يكونوا قد عرفوا أنفسهم بعد فعرفوها هناك .

ولم يقتصر شعر الطبيعة بهذا المعنى على المهجريين وإنما سبقهم في الشرق العربي شعراء عرفوا هذا التيار واندمجوا فيه مثل المازني .

يقول :

أرج كأنفاس الحبيبة حين تدنى منك فاهها
وغلائل بات الغمام وجودها حتى رواها
نبلت وأخلق حسننها ياليت شعري ما دهاها
رويتها بمدامعى لو كان يحييها حياها
وضممتها ضم الحبيب عسى يعود لها صباها
وزفرت علّ زوافرى تجرى فزادت فسى نواها
فرميتها ويرغم أنفى أننى من قد رماها
ولو استطعت حنيت أخلاعى على ذاوي سناها (١٢٦)

(١٢٥) شعر المهجر . د . كمال نشأت . المكتبة الثقافية ص ٨٣ .

(١٢٦) ديوان المازني . طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سنة ١٩٦١ ص ٤٩ .

فالمازنى يقف عند الوردة الذابلة ، يحس فيها بعضا من مشاعره الذابلة . يصب فيها
 مواطنه الجياشة وحنانه الدافق فيود لو يحييها بمدامعه ، ويعيد لها صباها لأحضانها ، ويصب
 فيها رونقها بزفرائه ، ولكنه لا يستطيع ويرميها ويود لو حنى أضلاعها على ذاوى سناها
 بل هو يقف من الورد موقفا غريبا ، فهو يتخيل زهرة نابتة فى الصخر يناجيه ويبثها
 شجنه وآلامه وآماله :

خواطرى السوداء مغروسة فى الذهن ، كالسرحة والصدر
 تسود منها الشمس وأد الضحى فالعيش ليل سابغ الستر
 مالى أرى كفى معلومة من كل ما أكره من دهرى (١٢٧)
 فهو يحس ذاته وخواطره ، ويحس بما يعانيه ويؤوده ، ويحس بكل مشاكله الانسانية
 بعامة فيعبر عنها من خلال « زهرة الصخر » .

وتأثر المازنى بهذا الموقف وأضح من اهتمامه بالموضوع أساسا فترجمته لقصيدة ولر
 Go, lovely rose « الوردة الرسول » توضح اهتمامه بهذا الرسول وتأثره به . وهى وإن
 كانت ترجمة متصرف فيها كما ينص هو على ذلك فى ديوانه . إلا أنها على أية حال توضح
 نوع اهتماماته بالطبيعة على وجه الخصوص .

وكما كان للمازنى موقف من « الورد » كذلك كان للعقاد موقف يكاد يكون مشابها ، فهو
 يحس بها ويحس بعاطفته الجياشة نحوها ، لا نحوها فى حد ذاتها ، ولكن فى كونها متنفسا
 لآلامه وآماله . « وردة بلاشوك »

جردتها من شوكةا ومنحتنى وردا بغير شبابه يتضوع
 ولستها بيدى فلان معسها وبمهجتى الحرى فباتت تدمع
 قولى بحقك وهو فى دين الهوى قسم تخر له الجباه وتخضع
 أنزعت منها شوكة منظورة وتركت فيها شوكة لا تنزع
 أم هكذا الدنيا لكل مسرة آلامها وكل أس مبضع

(١٢٧) نفس المصدر ص ١٨٨ .

ولكل سهل جانب متوعر واكل شوق مطمع لا يقبح
جودى بوردك شائكا ومجردا جودا على قدر يبيع ويمنع
فرضاك أن تهوى وإن لم تفعلنى هبة تروى من رضاك وتشبع (١٢٨)

فله أيضا موقفه من هذه الطبيعة الحية ، متأثر فيه أيضا بايغاله فى القراءات الانجليزية والشعر بوجه الخصوص ، فترجمته لقصيدة وليام كوبر « الوردة » هى فى مضمونها تتشابه مع قصيدته هذه وكذلك فى ترجمته لقصائد من شعر « هاردى » . مثل « سؤال الطبيعة » التى ضمنها كتابه ساعات بين الكتب وهى من شعر « هاردى » بعنوان Nature's questioning « إذا طلع الفجر ونظرت إلى الطبيعة المصبحة جدولا وحقلا وقطيعا وشجرا موحشا رأيت كأنما هى أطفال مكبوجة على مقاعد الدراسة تشخص إلى ، وكأنما قد طالت عليها ثقلة الأستاذ فى أساليبه فبددت حرارتها ورائت على وجوهها السامة والحجر والأعياء » (١٢٩) وذلك ترجمة النص:

When I look forth at dawning, pool
Field, flock, and lonely tree .
All seem to gaze at me,
Like chastened children Sitting silent in a school .
Their faces dulled, constrained, and worn
As though the master's ways .
Though the long teaching days .
Had cowed them till their early zest was overborne .

وموقف هذا الشعر من الطبيعة يستمد ايحاءاته من عدة مناظر طبيعية . على النيل ، والبحر والقمر وتحت الشراع ، وعلى حاجز السفينة وهذه قصائد لعلى محمود طه ، تمثل ولاشك هذه الموجة التى اجتاحت الشعر العربى لهذا العصر ، هذه الموجة التى وقفت أمام مظاهر الطبيعة تحاول استكناه أسرارها تمزجها بمشاعرنا وتصنع منها بوققة للحس والشعور تصوغ من خلالها ملامح الإنسان فى العصر الحديث .

(١٢٨) ديوان العقاد . طبعة المقتطف سنة ١٩٢٨ من ٢٩٧ .

(١٢٩) ساعات بين الكتب سنة ١٩٢٩ من ٨٦ .

(١٣٠) From Beawulf to thomas Hardy . 1944 v. 4 P. 1002

مسراك نور وأنسام وأنساء فاخفق شراعى وطر يصدح لك الماء
ياأيها القلق الحيران كم أمل تشدويه موجة فى البحر عذراء (١٣١)

وعلى محمود طه يناعى عواطفه واحساساته فى وقفته تحت الشراع بين الشرق والغرب
فى رحلته الأولى بين الاسكندرية وبيروت وأثينا فى الطريق إلى الغرب .

وهو لا يقف أمام الناظر موقف المشاهد ، المسجل لخطراته بالكته الفوتوغرافية مثلما كان
الشائع من قبل ، ولكنه يترك لمشاعره العنان ، تمتزج بصورة الموج الهائل أمامه وتطرح فكرة
الوحدة والسمام والملل دون علاج ودون ما حل لها .

عرائس الشعر قد عاد الحبيب وفى عينيه سهد وتعذيب وإخفاء
آب المقامر من دنيا متاعبه أماله راحة منها وإخفاء
دعیه يحلم بأن البحر فى دعة والريح ناعمة والأرض قمراء (١٣٢)

وإذا كان على محمود طه قد شغفه البحر بسبحاته وأفاقه غير المحدودة ، فقد شغل عبد
الرحمن شكرى بالنظر فى الوجود والطبيعة ومظاهرها المادية شغل المفكر الأديب ، لا بعاطفته
وحدها ولكن بأعمال الفكر فى المحل الأول ، فهو يقف عند المساء ، ويقف عنده فى « خطرات »

نحن نبكى كل ميت راحل كيف لا نأسى على يوم مضى
أشباب لك مرجو الضحى أم مشيب لك معنول المساء
أنت فى حاليك ككاس من بهاء خالب الأنحاء محمود الروا (١٣٣)

وهذه المواقف جميعا من الطبيعة ومظاهرها ، تمثل فى حدودها الاتجاه الرومانسى العام
الذى سار فيه الشعر العربى بعد امتزاجه الكبير بالآفاق الغربية ، فقد وقف عند ليالى ألفريد
دى موسيه La nuit d'octobre, La nuit de mai... الخ ووقف عند قصائد لامارتين فى
البحيرة Lac على العزلة L'isolement وقصائد بيرون وشيللى وكيتس .. عندما وقف كل منهم
يستجلى أحاسيسه وأفاقه الوجدانية من مظاهر الطبيعة وشاعرها ، ولكننا لا نستطيع أن نرجع

(١٣١) ديوان شرق وغرب ، على محمود طه . سنة ١٩٤٧ من ٤٠ .

(١٣٢) نفس المصدر . من ٤٤ .

(١٣٣) ديوان عبد الرحمن شكرى . سنة ١٩٦٠ من ٢١ .

قصائد بعينها إلى مصادرها من الشعر الفريسي ، خاصة عند شعراء مدرسة الديوان ، فإذا صح في غيرها فقلما يصح هذا التطبيق عندها ، ذلك أن مدرسة الديوان لم تكن تقف موقف السطحية من الآداب الفريسية ، وإنما كانت تقف موقف الهضم التام لها وإخراجها بعد ذلك في إطار عام بطابع عربي خالص . وإذا كان قد أخذ المازني وشكري نقلهما عن الشعر الانجليزي في بعض قصائدهما فليس هذا بشيء على الإطلاق وهو لا يكاد يصيب طابع الشعر عندهما بوجه من الوجوه

« جاء مطران لينتقل بالشعر إلى الموضوعية الرحبة ، ويتحرر من القوالب المكررة ، وجاء شكري عقبه ليعلن وحدة القصيدة ويوضح رسالة الشاعر في الحياة ، وليعمق نظرات مطران رحمه الله إلى الفن تعميقا يصل به إلى الأغوار الدفينة والمسارب المتوترة في ظلمات الهواجس ، واختلاج النوازع ، ثم ليحل به أسرار الوجود فيعلل ظواهره ويفسر تياراته ، فوظيفة الشاعر كما يقول شكري « هي الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره ، وكل شاعر عبقرى خليق بأن يدعى متنبئا أليس هو الذي يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر فيكشف عنها غطاء الظلام ، ويرينا من الأسرار الجلية ما يهابها الناس فتغرى به أهل القساوة والجهل ؟ » (١٣٤) .

فمفهوم الشعر عند شكري ، هو في هذه مفهوم الشعر العربي في خلال هذه الفترة إن قصر عنه فقصور عجز وإن دار حوله فنوران عدم فهم ، ولكنه يمثل التيار العام الذي حطم تقليد الشعر العربي في عصور الانحطاط ، عصر المماليك وما بعده ، وأخرجه من ربة القيود البلاغية المقيتة ، بل نستطيع أن نقول إن هذه الموجة غيرت معالم الشعر العربي بعامه . فقد فهم العرب الطبيعة على أسسها الظاهرية ، الوقوف على الأطلال من ناحية يصفها ويصف أفاقها وحدودها ، وربما يخرج بهذه الحدود إلى الحدود الجغرافية ، ثم ينتقل بعدها إلى موضوعات الصيد والطرْد والقتال والشجاعة والفخر . لا يترك جانباً إلا ويوفيه حقه . اللهم إلا في القليل النادر الذي يقف فيه الشاعر أمام الطبيعة موقف شاعر محلق يخرجها بمشاعره وإحساساته وعواطفه ، مثل عند ذي الرمة من هذا وبائياته الرائعة دليل واف عليه - ولكن وجه المقارنة في مدى تمثل الشعراء لهذه الآراء الجديدة في الفكر والأدب والشعر والحياة بصفة عامة

(١٣٤) مقدمة الديوان ، نفس المصدر بقلم محمد رجب البيومي ص ١٧ .

وهذا الموقف يخرج بالشاعر حتما إلى موقف آخر ، يخرج به إلى موقف يفلسف فيه آراءه وأفكاره الخاصة فيما يشبه نظرات فلسفية وآراء فكرية خاصة ، بل إنها تبدو كظاهرة عامة خلال كثير من قصائد الشعراء فى هذه الفترة ، فالعقاد يقف عند الوجود موقفا فلسفيا خالصا . « ليس السر الأكبر هو تنازع الوجود بل السر الأكبر هو الوجود نفسه ، كيف كان وما الذى يبعث إلى التنازع فيه ؟ فتعليل أطوار الحياه بالتنازع تعليل بشئ يحتاج هو نفسه إلى التعليل ، وأنت لا تعرفنى الكنز إذا وصفت لى صراع الطامعين فيه ، وكذلك لا تعرفنى سر الحياة وكنزها المخبئ إذا وصفت لى تنازع البقاء :

«نزاع بقاء» فصلوه وعددوا	وراموا به سر الوجود فأبعموا
أوجد مخلوق ليحمى نفسه	من الخلق أم يبنى الحمى حين يوجد ؟
هو السر كل السر أنك كائن	وأنت تبغى الكون والكون مجهود
فلا تحص الوان النزاع فإنما	هنا السر والكنز الذى منك يوصد
أعطى كنزا إن عرضت لناظرى	صراعا على أعتابه يتجدد (١٣٥)

وهو إذ يقف عند الوجود بعامة هذا الموقف إذا به يقف أيضا عند مظهر من مظاهر حياة الإنسان وهو السعادة :

«إن السعادة هى الكفاية أو الاكتفاء بدء التحول والاستغناء فكأنما السعادة تقرينا بالتحول عنها حين نملكها ... فان لم تعذنا فهى النور الذى ينبسط على الحياة فيرينا منها أخفى العيوب ، فتخلق لنا أسبابا كثيرة للنفور من الدنيا بعد أن كانت تلك الأسباب خافية علينا ، إذ نحن نريد الدنيا أبدا رخيصة جميلة كما صورتها لنا السعادة ، ولو تصورنا لنا على ذلك المثال لقنعنا من الدنيا بالقليل

ثق بالرطان على عمر الزجاج ولا	تثق بعمر سعيد طال أو قصيرا
لعل أسعد حى أنت مصعبه	يموت قبل نزول الليل منتحرا
وفى السعادة ما يفرى بفرقتها	إن الكفاية تكفى من رأى ودرى
وربما شوهت دنياك أجمعها	إذا رأيت بها عيبا ، وإن صفرا (١٣٦)

(١٣٥) هدية الكروان طبعة الهلال . سنة ١٩٣٣ من ١٢٩ .

(١٣٦) نفس المصدر . من ١٢٥ .

العقاد فى مواقفه الشعرية الفلسفية ، يحس عدم مقدرة الشعر على التعبير عن فكرته ، فهو لا يستطيع أن يمزج آراءه الفكرية الفلسفية هذه بالشعر طالما هو وجدان قبل كل شيء ، فيضطر إلى وضع ما يمكن تسميته « بمذكرة تفسيرية » يوضح فيها رأيه قبل أن يعلن شعرا ، ولعل هذا مما عيب عليه كشاعر ، فالواقع أن الشعر مهما حمل من تيارات فكرية فهو أولا وقبل كل شيء شعر ، إذا ما نقل نثرا فقد الأساس الذى عليه بنى .

ونفس الظاهرة نجدها فى شعر المازنى الساخر . ولكنها لا تبدو كما بدت عند العقاد فى تأملاته الفلسفية العميقة وإنما تبدو كما هو مطلوب منها فى صورة الشعر ليس إلا .

فالمازنى لم يكن لأرائه الفلسفية أو لمقطوعاته الفكرية « مذكرة تفسيرية » كما صنع العقاد فقد كان أقدر منه على صوغها فى أسلوب الشعر . فتحت عنوان « العقل والموت » :

ترى ينسخ الإصباح من ظلمة القبر	ويكسر برد الموت محسى من الحر
أما هاتف يرثى لنفسى يقيمها	ويقعدها قولى لها الدهر لأدري
إذا التام بطن الأرض يوما على الفتى	أخطو الحمام العقل أم هو يصرع
وكيف توارى نوره مستطيلة	على حين قد ضاقت به الأرض أجمع (١٣٧)

فالمازنى يقف أمام العقل والموت خائفا مترددا مفكرا ، يقف منه موقف العاجز عن التفسير فهو يضع المشكلة من أساسها ، أو هو يضع السؤال الذى حيره وأقضى مضجعه وما من جواب توصل إليه .

وكان المازنى قد ترجم فيما ترجم قصيدة توماس هاردى المشهورة « أه .. من يحفر فوق قبرى » . AH, Are you Digging on my grave فى حصاد الهشيم وهو وإن كان يترجمها نثرا ، إلا أنه حمل فيها كثيرا من التساؤلات التى دفعته إلى اختيارها من شعر هاردى . يقول :

« أهذا أنت يا حبيبى تحفر فوق قبرى لتغرس غصنا ؟ »

(١٣٧) ديوان المازنى ج ٢ سنة ١٩١٧ ص ٣٢٧ .

- « كلا ؟ لقد ذهب أمس وتزوج فتاة صبيحة ربيبة غنى وقال (عنك) إنها لا يمكن أن

يسئها الآن أن لا أكون وفيها » (١٣٨) وذلك ترجمة لقول هاردي :

AH, are you digging on my grave ,

My Loved one ? - planting rue ?

"No : Yesterday he went to wed

One of the brightest wealth has bred .

It cannot hurt her now, said,

That I should not be true." (١٣٩)

وكما صنع العقاد والمازني ، كان لشكري تأملاته الفلسفية ، التي ربما كان في مجالها أعمق وأبعد نظرا كشاعر ومفكر يحاول استكناه سر الوجود ، فمواقفه الفلسفية متعددة يزخر بها ديوانه ، فله خطرات في الحياة والموت وله « قرب الموتى » وله « نحن والزمن » يضع للأخيرة منها أيضا مذكرة تفسيرية يوضح فيها وجهة نظره ورأيه :

« الزمن كما يفهمه الإنسان فكرة من أفكاره ، ونسبة ومقياس من صنعته ، فهو يقبسه بإحساسه بأمور نفسه ، وبالمرئيات والمحسوسات وما يعتريها من تحول ، وفكرة الزمن هذه أمر نسبي شأنها شأن الإحساس بالحرارة والبرودة ، أو بالأبعاد والحجوم والألوان والأشكال ، ومن المستطاع أن يتصور العقل مخلوقا آخر غير الإنسان يختلف في حواسه ، فتختلف كل هذه الأمور في نظره عنها في نظر الإنسان ، وهي أيضاً قد تختلف في نظر الإنسان في حالاته المختلفة من شقاء أو سعادة أو مرض أو صحة والعجيب أن الإنسان في خياله ينسب إلى الدهر مثل هرمه لقدمه ، فيصوره كأنه شيخ فخر في يده منجل يحصد به الناس والخلقة ، جيلا بعد جيل ، والدهر خالق أن يمثل بفتى في ريعان الشباب .

فالإنسان يهرم ، والدول تشيخ وتغنى ، والأجيال تنقرض ، والدهر هو الدهر ومن أجل ذلك تصور بعض المفكرين الدهر كأنه زمن حاصر لأماضى فيه ولأستقبل وأما الماضي والمستقبل ففي الناس ، والحقيقة أن هذه الفكرة في كنه الزمن لا تختلف عن الأولى مادام الزمن نسبة يعيشها الإنسان بإحساسه .

(١٣٨) حصاد الهشيم ص ٣٠٢ - المطبعة المصرية سنة ١٩٣٢ .

From Beawulf to thomas Hardy 1944 v4 P. 1008 (١٣٩)

وإذا كان الزمن كذلك فمعاداة الناس معاداة لأنفسهم ونسبتهم الحيف والظلم اليه هو نسبة الظلمة إلى أنفسهم :

ينشد البحر خريز الحقب	أم خفوق القلب نبض الزمن
أم ترى الأفلاك في دوراتها	رثت منه خفى الحسن ؟
فرش الناس له منهم وجوها	خدد الدهر بها ما خددا
أثر في سيره من قدم	جعلت ما كان بضاً أمرداً (١٤٠)

فشكوى يقف من مشكلة الزمن موقفاً فلسفياً لم يستطع أن يعتمد فيه على ما جاء في قصيدته بل هو لا يعتمد على هذه « المذكرة التفسيرية » فقط ولكنه أيضاً يحاول شرح بعض الآيات التي ربما يستغلق فهمها على القارئ . فيشرح البيت الأول : « في البيت تشبيه الدهر بالبحر ، وكأن له خريزاً من تعاقب أجياله كخريز البحر من تعاقب أمواجه ، وكان الدهر أيضاً قلب ، نبضاته كدقات الساعة التي يقاس بها الزمن ، أو كنفضات قلب الإنسان الذي يقاسي الزمن بإحساسه » (١٤١) ويفسر البيت الثالث أيضاً شارحاً : « كأن أخايد التجمع في وجه الإنسان آثار قدم الدهر ، وهي كآثار قدم الإنسان في الرمال » (١٤٢) .

ثم هو لا يقف عند مشاكل الزمن وحدها مفسراً ومعللاً وشارحاً ، ولكنه أيضاً يقف عند الحياة بكل ما فيها من آراء وأفكار ومفاهيم ، يقف عند لغزها يحاول أن يستكشف مجاهله :

الشك أول منزل العرقان	إن اليقين هو المكان الثاني
مد وجزز في النفوس كأنما	يتنازعان سريرة الوجدان
والعقل فوق الخلد مد جناحه	كالطير هابطة على الأوكان (١٤٣)

وهذه الخطرات الفلسفية في الزمن والوجود والحياة بصفة عامة ، هي الطريق الطبيعي الذي يصل إليه الشاعر الرومانسي عندها يبدأ بالطبيعة ومشاعره نحوها ، يمزج بينها في بوتقة الشعر ، يخرج بعده إلى هذا الطريق ، فهو لا بد وأن يجيب في نهاية مكانه عن تساؤلات

(١٤٠) ديوان شكوى سنة ١٩٦٠ من ٦٤١ .

(١٤١) نفس المصدر . من ٦٤١ الهامش .

(١٤٢) نفس المصدر . من ٦٤١ الهامش .

(١٤٣) نفس المصدر . من ٤٩٣ .

المتعددة فى بداية الطريق على أن فكرة « التأمل الفلسفى » فى الشعر الجديد ، واجهت فى مجملها الكثير من الصعاب إن لم تكن قد ظهرت بعظم التقليد للغرب لا غير ، فعلى حين نجد هذه الجدية الواضحة فى شعر كل من العقاد وشكرى فى مناقشاتهما للمشكلات الفلسفية . نجد وجها آخر لها عند شعراء الرومانسية العربية - إن صح التعبير - نجدها عند على محمود طه تأخذ طابعا آخر ، فهو لا يستطيع أن يفوص بفكره إلى هذه الأبعاد ، رغم ثقافته الفرنسية وآفاق رحلاته البعيدة ، فتحت عنوان « فلسفة وخيال » يحكى قصته له مع حبيبته فى غابة ، عندما إنتحت ناحية ورسمت على غلاف رسالة أعدتها له صورة تمثل عظمتين متقاطعتين وجمجمة ورأس فتاة فى مهب الريح . ففطن إلى أنها تريد بالفريزة الأزلية المركبة فيها أن تدفع عنها هبوب أهواء ثائرة جامع . فكتب هذه القصيدة (١٤٤)

فهذه أهدت الخيال إلينا	ودعيتنا لمعد فالتقينا
ههنا تحت ظلة الغابة الشجراء	سرنا والفجر يحنو علينا
وقطفنا من زهرها وانتئينا	فجنينا تفاحها بيدينا
ومرحنا بها سحابة يوم	وبأشجارها نقشنا اسمينا

ههنا يا ابنة البحيرات والأودية الخضر والربى والجبال
صدح الحب بالنشيد فليينا نداء الهوى وصوت الخيال
وتبعنا على خطى الفجر موسيقى من العشب والندى والظلال
وسمعنا حفيف أجنحة تهفو بها الريح من كهوف الليالى
قلت لى والحياة تصيغ خديك أنار تمشى بها أم دماء ؟
ملء عينيك يا فتى الشرق أحلام سكارى وصبوة واشتاء
وعلى ثفرك الشوق ابتسام خرجته الأشواق والأهواء
أو حقا دنياك زهر وصخر وخوان فواتن وغبناء
قلت فتنة الصبا حلفت دنياك بالحب والمنى والأغاني
ما أثارت حرارة الجسد المشتاق إلا مرارة الحرمان
إن أجسادنا معابر أرواح إلى كل رائع فنان

(١٤٤) رأيت من الأفضل إثبات القصيدة جميعها حتى تظهر فى مجملها موضحة الفكرة التى سقتها من أجلها

أنا أهوى روحية العالم المنظور تكن بالجسم والوجدان
 ما تكون الحياة لو أنكر الأحـياء فيها طبائع الأشياء
 أنا أهواك كالفراشة صاغـتها زهور الثرى وكف الضياء
 أنا أهواك فتنة صاغها المـثـال من طينة ومن إغراء
 أنا أهواك بدعة الخلد صيـغت من هوى آدم ومن حواء
 أنا أهواك من أثام وطهر حلم اغفقتى وصحو غرامى
 أنا أهواك تبديعين يقينى من نسيج الظنون والأوهام
 أنا أهواك دفء قلبى وينبوع اشتهاى وشرعتى وغرامى
 وهنأنا مجسدا إن طوانى الليل وسدت صدره ألامى
 إننى بالخيال أنتزع الرقعة من قسوة الزمان المرير
 عجباً ما حقائق الكون إلا لمحات الخيال والتفكير
 قبل أن تشرق النجوم على الأرض أضاءت بذهن رب قدير
 وتجلت فى حلمه بنظام من بديع التكوين والتصوير
 أطلقى نفسك السجينة ملء الغاب ملء الفضاء ، ملء العباب
 واحلمى بالحياة من نغم الخلد وخمر الهوى وزهر الشباب
 ههنا عشنا على الشاطئ المسحور نبنيه من غصون الغاب
 ونخط البستان أحلام طفل صقلته مواهب الأرباب
 خطرة ثم أطرقت فى حياء وأدارت فى جانب الغاب عنا
 وأنشئت بابتسامة فدعتنى ثم قامت تمشى هناك الهوينا
 وتلاقت عيوننا فتدانت لى وجن الحنان فى شفقتنا
 فاعتقنا فى قبلة قد أذابت جسدينا ومازحت روحينا (١٤٥)

فالموضوع فى حد ذاته كان يمكن أن يتناول بما يناسبه ، خاصة وأن الصورة التى رسمتها له حبيته صورة موحية بالكثير فهى على حد تعبيره « تريد بالغريزة الأزلية المركبة فيها

(١٤٥) شرق وغرب ، ط . دار أحياء الكتب العربية ص ٢٣ .

أن تدفع عنها هبوب أهواء ثائرة « فإذا بنا نفاجا به يتغنى عواطفه الوجدانية بكل ما يملك من حب ومشاعر إنسانية ، مبتعدا عما كان يمكن أن توحيه هذه الصورة . ولكن الموضوع أيضا لا يخلو من تأمل أو تساؤل فلسفى هنا أم هناك . فهو يقول :

ما تكون الحياة لو أنكر الأحياء فيها طبائع الأشياء

وهو فى رباعية منها يقول :

إننى بالخيال أنتزع الرقة من قسوة الزمان المرير

إلى آخر ما جاء بهذه الرباعية . فهو يرى حقائق الكون ليست إلا لمحات من الخيال والتفكير ، فحقيقة الوجود بنوره وبهائه تجلت فى ذهن الرب أولا بكل نظامها وبديع تكوينها . قبل أن تشرق على الأرض . وهى نظرة ربما لا تكون جديدة كل الجدة ، ولكنها على أى حال وجهة نظر تحاول أن تتعمق أسرار الوجود .

وهذا الموقف من على محمود طه يوضحه اهتمامه - الذى أشرنا إليه - بالمرتين فى ترجمته الشعرية لقصيدته البهيرة فقد أخذ عنها الكثير من الصور ومزج بين هذه القصيدة وإن اختلفت فى موضوعها العام . واستعان أيضا بترجمته « للذكرى » للامرتين أيضا .

وقد كان لهذه الظاهرة نصيب فى شعر المهجريين، عند ميخائيل نعيمة وأيليا أبى ماضى على وجه الخصوص . وغيرهم . فقد انطبع شعرهما بهذه النزعة إلى التحليل والتفسير ، وتقديم الفروض والنتائج الشروح ، وهى ولا شك كانت تؤدى بهما فى أحيان كثيرة إلى أسلوب الفلاسفة ، بل لقد خرجت بهم فعلا عن نطاق الشعر ، فوجدنا شاعرا كإيليا أبى ماضى يكتب « طلاسمة » ويعرض فيها الكثير من القضايا الفلسفية :

جنّت لا أعلم من أين ولكنى أتيت

ولقد أبصرت قدامى طريقا فمشيت

وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبيت

كيف جنّت كيف أبصرت طريقى ...!

لست أردى (١٤٦)

(١٤٦) الجداول . طبعة الزهراء بغداد ص ٣ .

يعرض فى هذه الرباعيات لمشاكل تعرض له كإنسان يتعامل مع الطبيعة والحياة والمجتمع ، ينظر حوله فى دهشة متسائلا يقض مضجعه مصيره ، ومن أين جاء به المطاف ، وهذه من المشاكل التى عرض لها بكل شجر ، عن البحر يتساءل ، وعن الدير وعن فيه يحاول أن يستكشف منهم الجواب ، والمقابر وما يلوح له من خلالها ثم مشكلة الغنى والفقر والكوخ ، والفكر وصراع وعراك . وهو فى كل هذه القضايا لا يستطيع إلا أن يجيب (لست أدري) ولعل أدق ما فى هذه الطلاسم مدى دقة التساؤلات التى تحويها كل رباعية ، فهى ولا شك تعرض للكثير من صور الفكر فى الموضوع الواحد ، وعلى الرغم من هذه التساؤلات الأفكار فإنه لا يستطيع فى النهاية إلا أن يسلم بعجزه عن تفسير هذا كله :

إننى جئت وأمضى	وأنا لا أعلم
أنا لغز وذمابى	كمجيئى طلسم
والذى أوجد هذا	اللغز مبهم
لا تجادل ، ذو الحجى	من قال إننى
	لست أدري (١٤٧)

ويخرج نعيمة إلى نفس الميدان الذى خاضه أبو ماضى من قبل فيكتب قصيدته (من أنت يانفسى)

إن رأيت البحر يطغى الموج فيه ويثور
أو سمعت البحر يبكى عند أقدام الصخور
ترقبى الموج إلى أن يحبس الموج هديره
وتناجى البحر حتى يسمع البحر زفيره
راجعا منك إليه
هل من الأمواج جئت (١٤٨)

ومن نماذج الفكرية الفلسفية أيضا قصيدته « بين الجماجم »

(١٤٧) نفس المصدر . ص ٢٥ .

(١٤٨) همس الجفون . دار صادر بيروت سنة ٦٢ من ١٦ .

حدثيني عن الحياة عسى أعطى فؤادى اللجوج عنها جوابا (١٤٩)

وفى الواقع فقد اتجه شعراء المهجر بعامة إلى كثير من القضايا الفلسفية متأثرين فيها بثقافتهم المتعددة ، وتجاربهم الذاتية فنعيمية يعتقد فى تناسخ الأرواح كزملية جبران ورشيد أيوب لا يرى الصراع فى داخل نفسه بين الخير والشر أو بين الملك والشیطان بل صور العراك قائما بينه وبين نفسه التي تأبى إلا كثرة النواح والبكاء ولا تود النطق إلا بالشكوى والأنين ، وكذا سيطرت عليهم بجملة فكر البعث والنشور وهى ولا شك من أهم القضايا التي عرضت لها كتب الفلاسفة (١٥٠)

ولعل من المهم أن نحدد أن هذه التيارات وردت إلى الشعر العربى فى هذه الفترة من عدة اتجاهات :

١ - مشكلة انسان العصر : فقد كان الشاعر - باعتباره أدق حساسية من أى إنسان عادى آخر - يواجه المشكلات الإنسانية بكل حذر وضجر فى نفس الوقت ، فقد كان يحس بها ويتألم ويأسى ، وكأنه يواجه مصيرا مختلفا .

٢ - غربة شعراء المهجر فى موطن غير مواطنهم وإحساسهم الدافق بهذه الغربة وتطلعهم إلى آفاق أبعد مما يروجها الإنسان العادى لنفسه ، دفعت بهم ولا شك إلى الإحساس بالحياة والقدر والبعث والتفكير فيها .

٣ - الثقافات الغربية المتعددة التي وفدت فى خلال هذه الفترة على الشعر العربى والتي وفد عليها الشعراء العرب فى الغرب ينهلون منها بكل ما فيها من آراء وتطورات وأفكار خصبة حية ، فى الوقت الذى كان الشعر العربى بعامة يروح تحت أعباء الأفكار التقليدية القديمة . من خلال هذه العناصر الثلاثة تكون الاتجاه الفلسفى فى الشعر فى هذه الفترة .

والخاصية الثالثة التي طبعت شعر الفترة من سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٩ ، كانت على وجه التحديد الاستعانة بالرمزيات الأسطورية ، فقد تشبع الشعراء بقراءاتهم فى الآداب العربية، وتشبعوا على وجه الخصوص أيضا بالقراءة فى الأساطير اليونانية الأغريقية القديمة .

(١٤٩) نفس المصدر . ص ١٠١ .

(١٥٠) شعراء الرابطة القلمية - نادرة جميل سراج ص ١٤١ .

ولقد كان الدافع إليها غريبا ، كان الدافع إلى الاستعانة بهذه الأساطير يشبه إلى حد بعيد محاولة تخلص الإنسان من واقعته المرة القاتمة عن طريق (الرمز) . وليس المقصود هنا الالتواء والبعد عن الحقائق الحية . ولكن عن طريق الاستعانة بالرمز لتوضيح الآراء والأفكار التي يمكن ألا تخرج إلا في نطاق محدود . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد كان التراث الأدبي الفرنسي والانجليزي لهذه الفترة يعود إلى أساطير الأغريق يستوحى منها أحداثه وخيالاته ومثله ، فقد عاد اللاتين إلى أجدادهم وعاد السكسون يستوحون هذا التراث ، فلشيللي شاعر الرومانسية الانجليزية الكبير قصيدته الكبرى Prometheus Unbound وللأمريتين من شعراء الفرنسيين قصائد كثيرة جاءت بعد سياحته الشهيرة في الشرق . فكتب على محمود طه (أرواح وأشباح) مقما لها :

«وحببت لي هذا الجو الأغريقى الساحر ، وأساطيره الغادية الشادية ، أنى وأنا أتمثل هذه الأرواح هورا ، واستلهمها إحساسا وفكرا ، خيل لي أن روحى قد انسرقت من طيفها فيما يشبه أحلام اليقظة ، أو لحظات الشرود الآلهى ، مأخوذة بما ترى ، مشفقة مما تسمع وكأننى بها وراء سحابة فى عالمها الذى سبق لها أن عاشت فيه عند بعثها الأول ووجدت نفسى فى طريق أفلاطون ومثله العليا ، فتفتشت فى هذا الجو طليقاهرا لا يقيدنى بيئة أو عقيدة ، ولا يحد من حريتى حذر أو اتهام » (١٥١)

وهى أوبريت شعرية حول أرواح وأشباح (يعيش بعضها فى عالم الحقيقة ، ويضطرب البعض الآخر بين عالمى الأساطير والخرافات) (١٥٢) وهو يستعين بأسطورة (هرميس) إبن الآله جوبيتر وزوج أفروديت آلهة الصبابة ووالد هرما أفروديت الفتاة العجيبة الشاذة وهو رسول آلهة الأغريق ، آله اللصوص والمنافسات والقطعان والبلاغة والموسيقى والوحى ومبتكر جميع الفنون ومخترع القيثارة فى طفولته ، وتروى الأساطير حوادث كثيرة عن رجولته ومغامراته الغرامية ، وإلى جانب هرميس من أساطير الأغريق يستعين بتأيس وسافو وبليتيس .

بيدا أوبريت :

(١٥١) أرواح وأشباح ، داز إحياء الكتب العربية ص ٢٧ .

(١٥٢) نفس المصدر . ص ٢٧ .

إلى قمة الزمن الغابر سمت ربة الشعر بالشاعر
يشق الأثير صدى عابرا وروحاً مجتحة الخاطر (١٥٣)

وعلى الرغم من الاستعانة بالجو الأسطوري الإغريقي ، فقد استعان أيضا بجو الأسطورة الفرعونية القديمة ، في أوبريته (أغنية الرياح الأربع) ولكنه لم يتنبه إليها إلا بعد أن قدم لها العلامة الأب دريتون في كتاب بالفرنسية نشرته مجلة لاريفودوكير سنة ١٩٤٢ بعنوان la chanson des quatre vent . وهي أساسا من نظم شاعر مصري عاش قبل الميلاد بما يقرب من ألفى عام ونوه بكشفها ونقلها الأب دريتون إلى الفرنسية، (١٥٤)

ولقد كانت هذه الظاهرة طبيعية وواضحة لا في شعر على محمود طه وحده بل وعند إبراهيم ناجي وأحمد زكي أبو شادي والعقاد ، الذي وقف عند «فينوس على جثة أدونيس» وترجمها شعرا عن شكسبير في ديوانه .

وعلى كل حال فقد دخلت هذه الموضوعات الثلاثة : الطبيعة بكل ما تمثله عند الشاعر الرومانسي من مواقف ، والتأمل الفلسفي الذي هو النتاج الطبيعي لموقف الشاعر من الطبيعة والحياة بعامة ، والاستعانة بالرميزات الأسطورية، دخلت ميدان الشعر العربي الجديد من أوسع أبوابه ، متأثرة فيه بالثقافات الغربية والقراءات الواسعة في الشعر الغربي والأدب بصفة عامة .

* * *

اللغة وموسيقى الشعر :

وارتبطت حركة التجديد في الموضوع الشعري بحركة أخرى مقابلة في الألفاظ وموسيقى الشعر ، فمما لا شك فيه أن الشاعر الذي وقف هذا الموقف الرومانتيكي من الطبيعة ومشاكله الذاتية ، ومن آماله وآلامه ومزجه لهما خلال هذه البوتقة ، قد وجد لزاما عليه أن يعبر من خلال نمط آخر يختلف عن نظام القصيدة العربية التقليدية الذي كان يضع لعمود الشعر كل قداسته وأجلاله ، وكان الموقف من معنى الشعر ورسالته أيضا هو الينبوع الذي جرى منه هذا التيار التجديدي في الشكل ، يقول العقاد في مقدمة ديوانه :

(١٥٣) نفس المصدر . ص ٤٢ .

(١٥٤) أغنية الرياح الأربع - المقدمة . طبعة دار إحياء الكتب العربية .

«الشعر يعمق الحياة فيجعل الساعة من العمر ساعات . عش ساعة مفتوح النفس
لمؤثرات الكون التي يعرض عنها سواك معتزجة طويتك بطويته الكبيرة تكن قد عشت ما فى
وسع الإنسان أن يعيش وملأت حقيبتك من أجود صنف من الوقت» (١٥٥)

ومن هذا المفهوم لعنى الشعر كانت تقف كل الحركات التجديدية فى الشعر الحديث
موقفا مؤازرا ومن هنا كان هناك شبه إجماع على أن اللغة الحقة السليمة ليست فى الوحشى
من الكلمات والغريب ، ولكن بقدر ما كانت سلاسة النص كانت بلاغته وحسن ديباجته وروعته .

«وقد تكون العبارة الملأى بالكلمات الغريبة ، أخس أسلوبا وديباجة وأقل متانة من العبارة
السهلة ، التى ليس بها غير المألوف من الكلمات ، ينبغى للشاعر المبتدئ أن يتطلب المتانة وأن
لا يخلط بينها وبين الغرابة ، كى لا تضله الغرابة عن المتانة فيقنع بها » (١٥٦)

ومن هنا كان المفهوم السائد من أن اللغة لا تتعدى أن تكون وسيلة لا غاية فى حد ذاتها ،
فالوحشى من الكلمات لا يناسب رقة العاطفة وجيشانها وتعبيراتها عن داخلات نفس الانسان.
فنغمات الليل ، وأنات السحر ، وموسيقى النفس الداخلية ليناسبها ماورد من ألفاظ غريبة
كالتى يستخدمها رؤبة والرجازون من بعده ، وإنما يحسن معها الكلمات الموحية التى تقف من
الجملة موقف المساند لها حتى تؤدى إحياءاتها كاملة .

وكان الدافع الآخر فى البعد عن هذا الوحشى من الكلمات ، هو إغراق هذه المدارس
الأدبية فى القراءات الغريبة ، ووقوفهم طويلا عند آراء هازلت وهاردى وغيرهم من الشعراء -
مع ملاحظة أن شهرة هازلت كناقد أوسع منها كشاعر - فالشعر ولا شك تعبير قبل كل شىء ،
وما دامت هذه الأداة هى الموصل الوحيد لما يدور فى النفس إلى القارئ فلا بد وأن تحوى
المثير من الشحنات التى تستطيع من خلالها التأثير ، أو بمعنى آخر تستطيع من خلالها أن
تخلق الجو المشابه الذى عاشه الشاعر ، بل لقد بلغ الأمر إلى أبعد من هذا - وإن كان غير
محمود فى حد ذاته - وهو خروج بعض الشعراء المهجريين عن اللغة العربية السليمة وحشد
الكثير من الكلمات الأجنبية حشدا يؤذى الأسماع وإن كان لهم عذرهم الواضح فى هذا .

(١٥٥) مقدمة ديوان العقاد سنة ١٩٢٧ .

(١٥٦) ديوان عبدالرحمن شكرى . مقدمة الجزء الخامس سنة ١٩٦٠ ص ٣٦٩ .

يقول رشيد الخورى :

يلقون (مترليوزنا) بصنورهم ويكافحون (التك) بالأبدان
ويعيدها الشعب المهيح كأنها تتفجر (الدنميت) بالأطنان (١٥٧)

فأناظرمدى ما فى الكلمات من وحشية لاتقل عن استخدام الوحشى من الكلمات العربية
إن لم تفقها فى إيذاء السمع .

وفى الواقع أن الدفاع عن هذا الضعف فى أسلوب مدرسة المهجر بأنه اهتمام بالفكرة
أولا من حيث هى فكرة يتوسل إليها باللغة العربية الميسورة رغم ما يبدو فيها من هنات دفاع
مربود لشيثين .

أولهما أن الشاعر قبل أن يكون شاعرا ، لابد وأن تكتمل أداته اللغوية اكتمالا حتى يمكن
من خلالها التعبير عن أفكاره وعواطفه ، وإلا كان من السهل بعدها أن يستغنى عن اللغة السليمة
إلى غيرها دون رقيب أو حسيب ، وتخرج بعدها النصوص إلى نثرية لا تستقيم فيها اللغة .

وثانيهما أن الفكرة ليست عماد الشعر وحدها ، إنما تعضدها وفى نفس المستوى
والإطار ، الموسيقى والعاطفة والأسلوب ، فالفكرة فى حد ذاتها ليست هى الشعر ، ولكنها مع
موسيقاها وأسلوب التعبير عنها وشحناتها العاطفية يتكون الشعر .

على أن لشعراء المهجر ولا شك عذرهم فى هذه الهنات المنتشرة فى شعرهم ويرجع هذا
لأسباب منها وجودهم فى جو أجنبى خالص لا يتحدثون فيه العربية إلا نادرا ، فى الوقت الذى
تركوا فيه ديارهم وهم فى سن اليفاعه ، وشغلهم بقوتهم فى المهجر الذى لم يترك متسعا من
الوقت للإلتصاف إلى التعمق فى درس اللغة من حيث هى ولا للمطالعة الواسعة فى آثارها
القديمة . على أن هذه الحالة ليست بالانتشار بين شعراء المهجر بالدرجة التى يستبعد بها
شعرهم من إطار الشعر العربى التجديدى ، ولكنها هنات بسيطة منتشرة بين عدة أبيات متفرقة
لا تؤثر كثيرا على صورة الشعر المهجرى فى الأذهان ، مما حدا الدكتور منور للدفاع عنها :

«وننظر فى اللفظ فتعرض لنا مشكلة طالما أثرتها فى مصر ، هى أخذنا على شعراء
المهجر ما نسميه ضعف العربية فى الأسلوب ، وهذه تهمة يجب أن نقلع عنها ، لأننى كلما

(١٥٧) ديوان الأعاصير . ص ٦٤ .

أمعنت النظر في ألفاظهم وتراكيبهم لم أجد لها مثيلا في شعرنا الحديث ، من حيث الدقة والقدرة على إثارة الإحساس . نعم قد يخطئون في النحو والصرف ، ولكن هذه في نظري أشياء نادرة لها نظائرها عند أكبر الكتاب . وإلى اليوم لا يزال الفرنسيون يضربون المثل بقولتير في الخطأ والإملاء ، وإنما يعيب الأسلوب عدم التحديد أو العجز عن الإيحاء وتلك عيوب لا وجود لها في شعرهم ، أما استخدامهم للألفاظ المألوفة فليست أرى فيه موضع ضعف بل قوة ، وذلك لأن الألفاظ المألوفة ، ولا أقول المبتذلة هي التي تستطيع في الغالب أن تستفيد من إحساس الشاعر كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا إلى التداعي « (١٥٨) .

وقد دفع النظر في الشعر الحديث وما فيه من تفسيرات واضحة الدكتور مندور إلى فكرته عن «الشعر المهموس» وهي فكرة ولا شك وانتة بعد إمعان النظر في التغيير الواضح الذي لاحظته بعد اندماج الثقافات الغربية بالعربية إلى حد جعل تبادل التأثير بينهما واضحا ، وفكرته تدور حول ما يمكن أن نفهمه من معنى الهمس في الشعر وليس المقصود به الضعف ، فالشعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب ، وقد اتخذ نموذجا من قصيدة ميخائيل نعيمة (أخى) :

أخى إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانه
وألقي جسمه المنهوك في أحضان خلانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نتاجيهم
سوى أشباح موتانا (١٥٩) .

وهي ولا شك فكرة واضحة إذا ما استعرضنا الشعر العربي في جملته في هذه الفترة ، ولا أقصد به كل الشعر العربي ، ولكنني أقصد التيار الغالب عليه ، فقد كانت قوة الشعر لا تأتي من فخامة ألفاظه وجزالة تراكيبه ، ولكنها تأتي من قوة إيحاءات الألفاظ وتركيبات الجمل بعضها

(١٥٨) في الميزان الجديد سنة ١٩٤٤ من ٥٥ .

(١٥٩) نفس المصدر . من ٥٠ .

مع البعض الآخر . فى تكامل يصل بالمعنى لا للعقل وحده ولكن للقلب أيضا . ففى بساطة التصوير ووقع الكلمات الموحية وصدق التعبير عن الإحساسات الجياشة ، معنى من معانى الشعر الصادق .

ولم تكن الألفاظ واللغة وموضوع الشعر يستطيع أن يؤدى ما يؤديه الشعر الحق بدون موسيقى ، ففى اكتمال هذه العناصر يتكامل المعنى الشعرى المقصود بأى نص يعرض للباحث . وقد استطاع شعراء المرحلة التجديدية أن يخرجوا عن إطار الشعر التقليدى معبرين عن إحساساتهم فى إطار جديد ، لا أقول كل الجودة . ولكنه متطور على أقل الفروض . وقد استعان الشعراء فيما كتبوا بالأوزان العربية البسيطة التى لا تحتاج إلى جهد كبير فى الصياغة إحساسا منهم بأن المشكلة ليست مشكلة صياغة ووزن أولا وقبل كل شيء ، ولا هى مشكلة براعة فى استخدام الغريب من الأوزان على النوق ، ولكنها أساسا مشكلة توافق بين الموضوع وموسيقاه الشعرية . ومناسبتها له .

فالشاعر الذى يريد على حد قول الدكتور مندور - أن يهمس - لا يستطيع أن يؤدى هذا من خلال البحر الطويل مثلا :

فعلون مفاعلين فعولن مفاعلين فعلون مفاعلين فعولن مفاعلين
أو البسيط :

مستفعلن فاعلان مستفعلن فاعلان مستفعلن فاعلان مستفعلن فاعلان

وإنما كان من الطبيعى الاستعانة بالأوزان السهلة الموسيقية ، التى تستطيع نقل الإحساس الخافت والطبيعة الهادئة ، مما حدا بهم إلى الاستعانة بنظام الموشحات أولا ، لما فيه من ليونة وحسن تعامل فى تركيب البيت ، ثم المقطعات ثانيا التى تيسر التنقل بين القوافى بسهولة ويسر دون التزام بحرف روى واحد يلزم الشاعر القصيدة من أولها لآخرها ، ثم الوصول من هذين إلى ما يسمى بالشعر المنثور . الذى كاد يتخلص فيه الشاعر من الوزن والقافية وإن كان هذا مردوداً لما فيه من محاولة التقليد لنظام الأشعار الأوربية دون فهم للأسس التى بنى عليها الشعر الغربى بعامه ونظام المقاطع « المقطع اللين والمقطع المضغوط » .

فمن الأمثلة على أوزان الموشحات نجد الشاعر القروي قد استعان بهذا الوزن في قصيدته « الغريب والشمس »

ربة النور جمال وكمال ما أجلا
مذ بدا وجهك من خلف الجبال وتجلى
مال ظل الليل نحو الغرب مال ثم ولى
شمس لبنان انظري حال الغريب وارحميه
وانكري كل شروق وغروب لنويه
إنه صب وتذكار الحبيب ملء فيه (١٦٠)

ولرشيد أيوب قصيدة بعنوان « وادي الجماجم » يستخدم فيها أيضا هذا اللون من الوزن

العربي :

يانسوى إن كان قلبي بالغرام اكتوى
والتوى ظهري ورثت في المشيب القوى
ما انطوى بساط أمالي درب الهوى
فاعرفي لأشياء من لبنان مستوقفي
فهو فسي وغيره في الإرض لم أصطف

على أننا لا نستطيع أن نطابق مطابقة حرفية بين هذا النظام ونظام الموشح كما أوضحه ابن سناء الملك في « دار الطراز » ، وذلك أن نظام الأجزاء والأقفال عندما يعرفه بأنه « يتكون في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام ، وفي الأقل من خمسة أقفال أبيات ويقال له الأقرع فالتام ما ابتدء فيه بالأقفال ، والأقرع ما ابتدء فيه بالأبيات » (١٦١) لا يلتزم الشعراء بهذا الحد الذي وصفه ابن سناء الملك وإن كانوا يلتزمون الفكرة التي بنى عليها في أساسها .

وليخائيل نعيمة أيضا بعض قصائد تلتزم هذا النهج مثل قصيدته ابتهالات :

(١٦٠) ديوان الشاعر القروي ، مطبعة صفدى ص ٧٥ .

(١٦١) دار الطراز لابن سناء الملك . دمشق سنة ١٩٤٩ ص ٢٥ تحقيق جودة الركابي .

« كحل اللهم عيني

بشعاع من ضيائك .

كسى تـراك .

فى جميع الخلق ! فى دور القـبـور	فى نسور الجو ، فى موج البحار
فى صهاريج البرارى ، فى الزهور	فى الكلا فى التبر فى رمل القفار
فى قروص البر ، فى وجه السليم	فى يد القاتل فى نجع القتيل
فى سرير العرس فى نفس العظيم	فى يد المحسن فى كل البخيل
فى فؤاد الشيخ فى روح الصغير	فى ادعا العالم ، فى جهل الجهول
فى غنى الثرى ، وفى فقر الفقير	فى قذى العامر ، فى طهر البتول

وإذا ما ساورتها سكرة النوم العميق

فاغمض اللهم جفنيها إلى أن تستفيق (١٦٢)

ويسير على هذا النظام فى ثلاثة مقاطع أخرى ، يتبين منها مدى قربته من حد الموشح الذى وضعه ابن سناء الملك . فى الأبيات والأقوال لكل منها .

وقد سبق إلى هذا أيضا خليل مطران . فهو يكتب قصيدته «القاضى العادل» :

صبح الأزهار طيف ملكى يبهر	بالزهور
يالها بكرا كحور الخلد هبت تخطر	فى البكور
قلدت جيبهتها فى نسق زاهى البياض	تاج قطن
وأعارت ثوبها من خير ألوان الرياض	كل حسن (١٦٣)

إلى آخر الأبيات .

وانتشرت أيضا «المقطوعة الشعرية» وكانت الوعاء الطبيعى الذى يستطيع أن يصب فيه الشاعر معانيه وأفكاره التى التزمت بالكثير من التركيز وشحن العاطفة ، فلم يكن ليحطيل القصيدة بين مدح ووصف وفخر ورثاء . إلى آخر ما كانت تحتويه القصيدة التقليدية ، ولكنه الآن

(١٦٢) همس الجنون ، دار صابر بيروت ص ٢٥ .

(١٦٣) ديوان خليل . ج ٢ سنة ١٩٤٨ .

يدور فى قصيدته حول فكرة بعينها يقلب أوجه النظر فيها فكان من الطبيعى أن يقصر نفسه الشعرى فيلجأ بطبعه إلى المقطوعة الشعرية القصيرة يستطيع أن يصب فى إطارها ما يدور بخلده ، وهذا النوع من القصيدة ينتشر عند العقاد بخاصة ذلك أنه كان من الشعراء القلائل الذين يمعنون فكرهم فى كل ما يعرض لهم ، وديوانه يمتلىء بمثل هذه الطريقة . يقول تحت عنوان « غرام الصبا » :

أين الصبا وغرام ما علمت	به كائنه قبلة فى ثغر مضمور
كنا نغنى ولاندرى فحين درت	أسماعنا اللحن لم نخلفر بطنبور
ونشرب الماء لم نعطش فمذ عطشت	قلوبنا جف ماء الورد فى الحور (١٦٤)

وأقصى ماتصل المقطوعة عنده تسعة أبيات - تجاوزا - إذ أن المقطوعة تنحصر بين ثلاث وسبع ، فنراه فى الهجر الصادق .

تجشم فيك القلب ما ليس يعذب	أما أن لى منك النجاء المحب
فهجرا فهذا القيد قد طال عهده	أليس لقلبي غير حبك مذهب ؟
هجرتك هجر المرء أسود سالخا	يحج حماما كيفما يتقلب
هوى الموت أحلى من هواك لأنه	هوى صادق الميعاد لا يتذبذب
وما كنت فتاناً ولكن فتنتنى	بما صفت عيني من الحسن أعجب
فلا تغترر منى بما قد عهدته	لن كنت أعفو إذ تسى وتذنب
فما كل حب حين يقلب الحب رينه	ولا الصبر فى كل المواطن يغلب
لتظمأ ليال كان دمعى شرابها	فحسب الليالى دمع من لم يجربوا
أنا اليوم فى هجرى على الكره صادق	وقد كنت فى هجرى على الكره أكذب (١٦٥)

وكان العقاد كغيره من الشعراء يلتزم هذا النظام فى الشعر عندما يعرض لموضوع يعمل فيه فكره ، أو يدور حول معنى ينحويه منحنى آخر يخالف النمط الذى سار عليه الشعر التقليدى .

وإذا كانت المقطوعات الشعرية قد ارتبطت أساسا بهذا النوع من الشعر ، النوع الذى يعتمد على الفكرة فى حد ذاتها ، فهناك وعلى خط يوازى هذا الخط ، القصائد الطوال التى

(١٦٤) ديوان العقاد . سنة ١٩٢٨ من ١٩٠ .

(١٦٥) ديوان العقاد . سنة ١٩٢٨ من ١٩١ .

تدور فى مجملها إما حول موضوع تاريخى أو حول معان عاطفية تكاد تكون تقليدية إلا فى مضمونها الذى اختلفت كما أوضحنا سابقا باختلاف الثقافات والظروف المختلفة .

هذا فيما يختص بالأوزان الشطر الأول من موسيقى الشعر ، وأما الشطر الثانى . فهو القافية التى التزم بها شعراء العربية التزاما واضحا ، فهى سينتية إذن من أول بيت حتى آخر بيت فى القصيدة وهى قافية أيضا نونية . وهكذا لا يستطيع الشاعر أن يغير أو يبدل وكم من شاعر أسقط من حسابه جملة قصائد لما فيها من إقواء هنا أو هناك ، عندما يرفع قافية كان يجب أن تنصب أو ينصب ما كان يجب أن يرفع ، فإذا بنا عند نوع جديد من القافية - هم تعمده تعمدوا ، وأصرروا عليه إصراراً فنوعوا فى قوافيهم حتى أنك تمر على القصيدة بكلمها فلا تجد فيها أكثر من بيتين يتفقان فى قافية واحدة . ولكن الشعر الحديث لم يبد فى جملته بهذا الشكل الجديد ولكن الإلتزام فيه بالنظام العربى التقليدى قد خفت حدته منذ زمان وكان رأيا جديداً أعلنه ميخائيل نعيمة فى كتابه الغريال :

« أن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان » (١٦٦) . وقد اتخذ الشعراء هذا النداء متجاوبين متفقين على كثير من الخطوط العريضة فيه ، فنجد بعدها الثنائيات والثلاثيات والرابعيات والخماسيات والسداسيات ، ونجد أيضا ثنائيات الأشطر وثلاثياتها ورباعياتها فتتكون القصيدة من عدة منها يتفق كل اثنين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة أو ستة منها فى قافية واحدة وتختلف عنها الباقيات . وتنتشر هذه الحالة بين شعراء المهجر على وجه الخصوص ، وعند على محمود طه وإبراهيم ناجى وغيرهم . وإن قلت كثيرا عند مدرسة الديوان لما لها من آراء خاصة حول هذا الموضوع . ويتلخص فى موقفها من الشكل باعتباره الأساس الذى يميز هذا الفن القولى عن غيره من فنون القول . وهو من ناحية ثانية ثراث من العسير الخروج عن نطاقه . وقلتها تصل إلى حد بعيد عند العقاد وشكري والمازنى وإن وجدت عند الأخير منهم بكثرة . يقول على محمود طه فى أغنية الجنود فى كرنفال فينسيا :

أين من عيني هاتيك المجالى ياعروس البحر يا حلم الخيال

(١٦٦) الغريال . ميخائيل نعيمة . القاهرة سنة ١٩٢ من ٧٠ .

أين عشاقك سمار الليالى أين من واديك يامهد الجمال
موكب الغيد وعيد الكرنفال وسرى الجنول فى عرض القنال

بين كأس يتشهى الكرم خمره

وحبيب يتمنى الكأس ثغره

إلتقت عيني به أول مرة ١٠٠٠ .

فعرفت الحب من أول نظرة (١٦٧)

وتتكرر القافية الهائية هنا بعد كل مقطع مختلف ، ففى المقطع الثانى نجد القافية ثانية
وتأتى بعده قافية ثانية ونونية ورائية وبائية . فيصل بين كل مقطع وآخر مقطوعة هائية على
نفس النمط .

بل نجد عنده أيضا نظاما من نظام رباعيات الخيام ، الرباعية الشعرية المتفق شطريها
الأولين والآخرين الأخيرين :

هاتف الفجر الذى راع النجوم

وأطلس الليل عن أفاقها ...

لم يزل يغرى بنا بنت الكروم

ويثير الوجد فى عشاقها ... (١٦٨)

فالشطرين الأولين يكونان بيتا ، والشطرين الثانين يكونان بيتا آخر . يتفق صدرهما
فى قافية ميمية ساكنة ويتفق عجزهما فى قافية هائية ممدودة .

وعلى نفس النمط نجد للعقاد قصيدته (أما الأرض) :

أسائل أمنا الأرضا سؤال الطقل للام

فتخبرنى بما أفضى إلى إدراكه علمى

جزاها الله من أم إذا ما أنجبت ثلثد

تغذى الجسم بالجسم وتاكل لحم ما تلتد (١٦٩)

(١٦٧) ليالى الملاح التائه ، دار إحياء الكتب العربية ص ٢ .

(١٦٨) نفس المصدر . ص ١٣ .

(١٦٩) ديوان العقاد . سنة ١٩٢٨ ص ١٤٨

بل نجد عنده أيضا نموذجا من تنوع القافية آخر ، هو فى الثنائيات الشعرية المشترك
ثلاثة أشطر فيها فى قافية ويختلف الشطر الرابع وإن اتفق مع كل شطر رابع فى كل الثنائيات
التالية له :

هذا بشير الزمان	فأنشور دفين الأمانى
على دعاء المثانى	وخجعة الندمان
وناد بالخمير جوى	فى كل عرق طروب
وخالطى فى القلوب	مواضع الأحزان (١٧٠)

وقد امتدت هذه الدعوة التى بدأها نعيمة لتصبح فى مواقف أخرى بعيدة عن نظام
الشعر المعهود من وزن وقافية نمطين ، فنجد شاعرا كبيرا مثل خليل مطران ، يكتب تحت
ما أسماه « الشعر المنثور » كلمات أسف أنشدت فى حفلة تأبين الشيخ إبراهيم اليازجى ،
يضمها الجزء الأول من ديوانه ، وهو يبينها موضحا فكرته :

أطلق عبرتك من حكم الوزن وقيد القافية
وصعد زهرايك غير مقطعة عروضاً ولا محبوسة فى نظام
قل وقد نظرت إلى الموت وهو قاتل عامد
ماتوحيه إليك النفس لدى رؤية أئمه الرائع
لا عتب على الحمام ، هو الظلمة والحياة والنور
هو الأصل الأزل الأبدى ، والنور حادث زائل
فإذا أزهى شارق فى دجنة فهو يكافحها وينافىها
إلى أن ينقضى سببه فيتضائل ثم يتلاشى فيها (١٧١)

وهو عندما يعلن فى بداية قطعه أنه يريد التخلص من حكم الوزن وقيد القافية ، وحبسة
العروض فإنما يريد أن يخرج من هذا النظام لينطلق بعبراته سابحا دونما قيود ، وواضح أن
النص لا يختلف كثيرا فى شحناته الشعرية عن النص الشعرى المنظوم ، فهو يعتمد على جعل
شعرية يعبر بها عن داخلات نفسه وذاته .

(١٧٠) نفس المصدر ص ١٨٨ .

(١٧١) ديوان خليل ، ج ١ سنة ١٩٤٩ ص ٢٩٤ .

وصنع صنيعة أيضا أحمد الصافي النجفي ، ففي ديوانه (الأغوار) نجده يضع مقطوعة تحت عنوان (شعر غير منظوم) وإن كان قد احتفظ بالقافية فيه :

إن المعاني التي أفوه بها
شعرا كماء في النهر قد سالا
فغار منه في الأرض الطيفه
أو لبخار من لطفه حالا
وسال منه في اللفظ أكثفه
أو ظل وسط الألفاظ أو شالا

ويستمر على هذا النمط إلى آخر قطعته (١٧٢)

ومن هذا القبيل أيضا نجد شاعرا كرشيد أيوب يتضمن ديوانه (أغاني الدريش) أربع قصائد منثورة بلا وزن ولا قافية هي : الشاعر ، وادي الجماجم ، الأعمى ، الدريش وكلها على هذا النمط المستحدث في الشعر ، يقول في وادي الجماجم :

ما أجملك أيها الوادي مسرحا لأحلامي
ما أحسنك مجمعا لأشباح ليلي
أيها الراضع من ثدي حنينين
الساكن في حضن الطبيعة
المتنصت لوقع أقدام الدهور المارة أبدا
مرورك في مخيلتي
أنت عميق أيها الوادي
عميق جدا كجراح قلبي (١٧٣) .

وكان الاتجاه إلى هذا النمط قد نشأ إثر انتشار القصائد المترجمة على صفحات الجرائد والمجلات الأدبية ، ذلك أن المترجم كان يحرص على نقل البيت الغربي يحذافيره طال أو قصر ، وأقصد منه الترجمة التثرية ، التي كانت تأخذ هذا الشكل الذي أسموه بالشعر المنثور

(١٧٢) الأغوار . سنة ١٩٤٤ ص ٥٦ .
(١٧٣) أغاني الدريش سنة ١٩٥٩ ص ١٥٨ .

والذى تطور فيما بعد إلى شعر موزون حقا ولكنه لا يلتزم وحدة البحر وإنما يلتزم فى وزنه وحدة التفعيلة الواحدة من البحر ، وهى مايسمى الآن بالشعر الحر .

* * *

الصورة الشعرية :

كان لهذه الموجة التجديدية فى موضوعات الشعر وموسيقاه أثر لا ينكر فيما احتواه الموضوع الشعرى من صور فنية . فالشاعر الذى يقف أمام الطبيعة يمزجها بذاته الحائرة من ناحية الحالة أيضا من ناحية أخرى . كان لابد وأن يحاول الكشف عن هذه الذات من خلال تعبيره عنها تعبيرا شعريا جميلا ، وكانت لهذه الدوافع النفسية الذاتية التى أظهرتها الروح الرومانتيكية أثر أيضا فى تكوين هذه الصور الخيالية . « ولذلك فإن الصور الخيالية تتوقف قيمتها فى الشعر على مايقوم وراءها من الدوافع النفسية التى كانت السبب الأول فى إخراجها إلى حيز الوجود » (١٧٤) .

والصورة الشعرية لا تتكون من المحسنات البديعية وحدها ، ذلك أن التشبيه والاستعارة والكناية عندما تقوم وحدها أساسا لتكوين الصور الشعرية لا يصير الأمر داخلها فى موضوع المعنى الشعرى بقدر مايدخل فى ميدان البراعة الفنية فى استخدام أسس البديع العربى . ومن هنا كان للفظ من حيث هو جزء من بناء الجملة أثر كبير فى تكوين الصورة . فاللفظ فى اشتراكه ودلالته الموحية ومن تركيبه من عدة أحرف متميزة يكون أثرا ربما لاتستطيع تكوينه صورة بديعية من صور البديع العربى .

على أن الأساس فى الإيحاء فى الكلمات يأتى من وضعها فى صورة تشبيهية ، ليست فى حد ذاتها استعراضا للقدرة البديعية ، وإلا خرجت عن هذا الإطار - وإنما هى فى حدودها العامة محاولة لتقريب المعنى للأذهان - لا عن طريق التفسير - ولكن عن طريق إيضاح المعنى بعدد من الصور المتخيلة . « وأول ما لجأ اليه الإنسان بطبعه - بل بغيريته كما يقول أرسطو ، لجعل الكلمة العادية غير عادية هو أن يستعملها بارتباط غير مألوف . وكانت واسطته فى ذلك التشبيه أى لمح دلالة للكلمة ليست فى مألوف معناها بأى حال وإنما هى دلالة جديدة يحملها

(١٧٤) الشعر والفنون الجميلة - إبراهيم العريض ، ص ٤٧ .

الشاعر لها . وسبيل ذلك بالطبع أن يوجد رابطا بين كلمتين لا وجود له فى الحياة الواقعية حتى يؤول منها دلالة جديدة من الارتباط « (١٧٥) .

فلننظر إلى نص من شعر على محمود طه (عرائس الربيع) :

وثبن فى موكب الطبيعة	وثوب غزلانها الوديعه
منشدرات ومرسلات	غلائل الفتنة الرضيعة
أثار دفء النسيم روحا	فيهن مشبوبة وليمة

فوقفة الشاعر من عرائس الربيع يعقد الشبه بينها وبين غزلان وديعة يثبن فى موكب الطبيعة ، فأنظر مايقعله وجه الشبه هنا ، عندما يقترن بالكلمة (يثبن) ثم تأزر المعنى بصورة (موكب الطبيعة) فهو فى مخيلته يحمل معانى من معانى الربيع زهره ورياضه وطبيعته الحية بعامة . فهن من بعد ذلك منشدرات ومرسلات غلائل الفتنة ، وهذه الغلائل ليست من المادية فى شئ ولكنها مزجت بين سحر الغلالة وفتنتها وبين مايبعثه حولهن من فتنة وبهجة ورواء . ولم تكن غلائل فقط وإنما هى (رضيعة) وما بالك وقد دفعهن دفء النسيم للشبوب واللوعة . فالصورة فى حد ذاتها ، تكونت أساسا من عقد الشبه بينهن (عرائس الربيع) وبين الغزلان الوديعه ثم تضاف لها بعض الألوان هنا وهناك حتى تكتمل جميعا فى إحياء منظم بدلالات الألفاظ أيضا التى أختيرت اختيارا لتناسب الموضوع .

ثم هو يكمل لوحته بعدد من الصور المتباينة مفصلا فيها :

هاج عطر الصباح فيها	ماهاج فى النحلة الرضيعة
فرحمن يمرحمن فى غناء	تصفى وتتلو الربى رجيعة

فالكلمات « عطر الصباح » و « النحلة الرضيعة » وتركيب الإضافة فيهما يضيف ألوانا جديدة على الصورة فهو لا يقصد بالعطر أى عطر ولكنه يحدده بعطر الصباح بما يموج فيه من شتى عطور الرياض ونسيم الربيع وهى ليست نحلة أم تدور وتدور لتبنى خليتها ولكنها نحلة رضيعة هوجاء تدور على زهرات الربيع غدا ورواحا . ثم هو يوحى بالفعل الثلاثى (هاج) بما يفعله الربيع بكل إحياءاته الطبيعية وزهره ووروده من عناصر القوة والفتوة والشباب . فقد هاج من عطر هذا الصباح كما هاج النحلة الرضيعة فهن مثلها متوثبات نشاطات مرحات يدرن فى

(١٧٥) النقد الأدبى . د . سهير القملوى . ص ٦٣ . طبعة معهد الدراسات العربية .

حلقات بين زهر وزهر يمرحن فى غناء ، لا يقف عند حد أصواتهن ولكنه يتردد بين جنبات الربى
التي تتلور جيعة .

فتألف الصورة الشعرية هنا ، لا يأتى من رصف الكلمات العادية ولكن يأتى من وضع هذه
الكلمات وتألفها مع وجه الشبه ومناسبتها أولا للموضوع العام للقصيدة ثم فى حسن اختياره
لهذه الألفاظ من ناحية أخيرة . فالموضوع الأساسى عن الربيع عرائسه ومروجه فلا أنسب له
من كلمات وثوب ، وموكب وغلائل ودفء ومشبوبة . الخ .

وقد ارتبطت حركة التجديد فى هذا الميدان بكثير من مضمون الموضوع الشعرى الغربى ،
فإذا كان هذا النموذج من شعر على محمود طه يمكن أن نجد كثيرا من نظيره فى الشعر
العربى ، فالواقع أن الصورة الشعرية اكتسبت نتيجة الاحتكاك الكبير بين الثقافات المختلفة
والثقافة العربية طابعا آخر وربما كان طابعا غريبا أيضا عن الطابع العربى .

فوقفة المازنى أمام « زهرة الصخر » أو وقفة شكرى أمام « الجمجمة » وتمثله للحياة
والموت من خلالها حتى فى مضمونها لم تكن مواقف الشاعر العربى الذى كان يتوسل
بالموضوع المباشر توضيحا لفكرته .

فعبد الرحمن شكرى عندما يتخيل أنه رأى خيال حبيبته التى ماتت ، وهم أن يعانق ذلك
الخيال فرأى جماله يذهب ولم يبق من الخيال غير هيكل عظمى . يصف حاله فى سريره وحيدا
فى الظلام :

فرأيت الثياب فوقى أكفنا	نا وحولى جماجما وعظاما
ورميت الظلام بالنظر الأ	مل أبغى من الظلام مراما
إن هذا الظلام باب إلى الموت	نراه وراعنا وأماما (١٧٦) .

فالصورة الكئيبة هنا وهو فى سريره متخيلا ثيابه أكفانا وحوله جماجم وعظام ينظر فى
ظلام الليل يبغى أملا ثم لا يراه إلا بابا للموت فى أمامه وورائه ، تكتمل فى جملتها لتوحى بمدى
لواغ الذات النفسية التى أرقته ووضعت هذا الموضوع كشاعر يحس ويتألم ويأسى ، وهو أيضا
يستعيد هذه الصورة لموضوعه عن الجمال والموت ويستخدم له الألفاظ المناسبة .. الجماجم ،

(١٧٦) ديوان شكرى سنة ١٩٦٠ ص ١١٦ من قصيدة (الجمال والموت) .

الأكفان ، العظام ، الفلام ، الموت ، وهى فى حقيقتها نظرة مظلمة كئيبة للحياة طبعت شعر شكرى بعامية .

ومن هنا كانت وقفة الشاعر الحديث أمام الصورة الشعرية موقفا حيا متحركا بقدر ما فى الصورة من مادة حية متحركة على خلاف فى ذلك بين موقفه وموقف الشاعر التقليدى . فمما لاشك فيه أن الصورة الشعرية عند التقليديين كانت صورة حسية بقدر ما بين المشبه والمشبه به من تطابق واتفاق فى الأوصاف والحالات التى يريد أن يستخدمها الشاعر ، فشوقى عندما يقول :

رمى القضاء بعينى جؤذراً أسداً ياساكن القاع أدرك ساكن الأجم

وقف من الصورة موقفا حسيا كاملا ، فعينى حبيبه كعينى جؤذر يقف فى قاع الوادى ، قد رمته أسدا وهو على قمة الأجم بسهام لحظها . فالصورة وإن كانت مركبة لكنها متطابقة فحسب حسيا ، لا يتغلغل فى معنوياتها الداخلية ليستعين بها فى تصوير حالته الذاتية النفسية . ومن هنا كان من الممكن أن ينسب هذا البيت لأى شاعر لئون تقيد باسم شوقى . فلكل شاعر ظروفه النفسية والذاتية التى تفرقه من شاعر آخر ربما يتفقان فى كثير من الخطوط العامة ولكنهما قطعاً لا يتفقان فى كثير من الجزئيات الداخلية التى تصور بصمة الشخصية على الشعر ، على حين نجدنا إزاء قصيدة شكرى أو غيره ، نحس إحساسا كاملا بمدى استعانتة بهذه الصور - وهى حسية أيضا - فى توضيح معانيه . فالصورة عنده فى جملتها تحمل مكان لفظ يريد أن يقوله كشاعر يعبر عن نفسه وهو ما يسمونه (معنى المعنى) .

والصورة الشعرية أيضا صارت بعيدة عن الشكلية ، بمعنى أنها لا تقف أمام المشبه به من مظاهره ، وإنما تتغلغل داخلياته كمدلول على معنى قبل كل شئ ، يستعين به الشاعر . لتقريب وتقوية الإطار الذى يريده لمعانيه وكلماته .

يقول عبد الرحمن شكرى فى قصيدته (الكونان - قلب اليانيس) :

ضاق قلبى بما يحبه ونفسى بما تشا

فهى كالبيت مغلق نازح الأهل قد خوى
راكد الجوقاتم فاسد الماء والهوا

يفزع المرء من صده	إذا ردد الصدى
يحسب الجن قد ثوى	جمعها فيه ماثوى
أغبر اللون عابس	مظلم الأرض والسما (١٧٧) .

فهو هنا يحس مايعتمل فى صدره من لواجم وخطرات فإذا به يستعيد صورة البيت المغلق المهجور فسد فيه الهواء والماء يردد رجع الصدى عند أى حركة أغبر اللون لا بصيص من نور فيه ، ليعبر بها عن نفسه التى نوى فيها الأمل ، وواضح استعانتة بأسلوب الاضافة ليضفى على الصورة إحياءاتها الملونة التى تزيد من إيضاحات الصورة الشعرية عنده ، فهو نازح الأمل ، راكد الجو ، فاسد الماء ، أغبر اللون ، مظلم الأرض ، وفى الحقيقة أن أسلوب الاضافة هذا قد انتشر انتشارا واسعا فى أسلوب الشعر الجديد بعامه ، لإحساس الشاعر بما يضيفه هذا الأسلوب على الشعر من أفاق وأمد أوسع مما لو استخدم محسنات البديع فقط وأشيع بها قصيدته . ثم هو أيضا فى اختياره للألفاظ أحرص على مناسبتها لحاله وللموضوع فهو يستعير الكلمات التى تعبر تعبيرا إيحائيا بما تحمله فى حد ذاتها من شحنات وفى مفهومها المتداول العادى من معان خاصة ، يستخدم ، مغلق ، نازح ، خوى ، قاتم ، فاسد ، يفزع ، صد ، عابس . إلى غير ذلك من الكلمات

وفى الواقع أن هذا المفهوم للصورة الشعرية قد استمد الكثير من عناصره من أشعار الرومانسية الغربية بعامه ، أقصد بهذا الأدب والشعر الانجليزى والفرنسى على وجه الخصوص ، قد غيرا من المفاهيم التى كانت منتشرة فى الشعر العربى عن الصورة الشعرية ، فنجد أن الكثير من أشعار شيللى تعتمد اعتمادا كبيرا على الصورة الإيحائية باعتبار أنها قصيدته الكبيرة Ode to the west wind (إلى الريح الغربية) .

O wild west wind, thou breath of autumn's being
Thou, from whose unseen presence the leaves dead .
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing .
Yellow, and black, and pale, and hectic red .

فهو عندما يتحدث إلى الريح ، يتصورها من خلال نفسه وذاته ، فهى أولا ريح وحشية

(١٧٧) ديوان شكرى . سنة ١٩٦٠ م ص ٣٥٤ .

Wild wind وهى ثانيا غربية ، بما فى ربح الغرب دائما من غربة وآثام . وهى أيضا نفس الخريف تساق الأوراق الميتة أمام كيانها الخفى :

Like ghosts from an enchanter fleeing .

Yellow, and black, and pale, and hectic red . (١٧٨)

كأرواح تهرب من ساحر يطاردها . صفراء وسوداء ومحمرة ملتهبة .

والشاعر هنا يعبر من خلال نفسه وهو يستعير لها صورا مادية من ناحية ولكنها تعبر تعبيراً حاداً وواضحاً عما بداخل نفسه من معان وآلام ، واستعارة الصور لتضمينها معنى من المعانى يعتمد أيضا على اختيار الألفاظ الموحية المناسبة للموضوع . فهو هنا يستخدم الألفاظ hectic , pale, black, ghosts, dead إلى غير ذلك من الكلمات التى تتناسب مع الموضوع الشعرى الذى يكتب فيه ويتضح هذا أيضا من عدة قصائد أخرى له مثل To a skylark, re-morse, love, s phylosophy وغيرها . وهى فى مجملها تقف أمام الكثير من المظاهر المادية للحياة تمزج بينها وبين ما يعتل فى ذات الشاعر من نبضات . عن طريق الإيحاء «بالصورة الشعرية» التى تسلم بعضها للبعض الآخر حتى تكتمل بناء فيما يمكن أن نسميه «شحنة شعورية» .

وقد انتقلت الصورة الشعرية فى الأدب الغربى واستعين بها كثيرا فى الشعر العربى ، سواء فى هذا النقل المباشر الذى يأتى نتيجة تأثيرات بعيدة بعد كثرة إمعان وتدبر بطريقة غير مباشرة .

وعلى الرغم من كثرة المنقول فى شعر المازنى مثلا من الشعر الانجليزى على وجه الخصوص ، إلا أننا نجد أنه لم يقف عند حد الترجمة والنقل ، اللذين يضيق بهما حتى الشاعر المبتدئ وإنما تعداهما إلى الإستعانة بالصورة الشعرية الغربية مازجا بينها وبين مشاعره وأحاسيسه وموضوعه الشعرى بصفة عامة .

وقد وقف المازنى أمام الصورة الشعرية مواقف متنوعة ، فهو حين ينقل الصورة الشعرية متأثرا لا يستعين بها فى هذا فیرها حتى ليخيل إلى القارئ أنه نتج عن تداعى

The oxford of English verse . (١٧٨)

الخواطر على حد تعبير النقاد فى شعر المازنى . فهو فى قصيدته «أمانى وذكر» مثلا يقول :

باليت حـبـبـى وردة	تروق حسنا من نظر
يومض فيها طـلـها	مبتسما إلى الغدر
تفـاوح الغيـث كـما	فـاوح شـعـرى من سحر
وليتنى حمامة	أصدح فى ضوء القمر
أبكى إذا ألوت بها	هـوج الـريـاح والمطر
أبكى وأستبكي لها	بمعزل عن البشر
حتى إذا عاد الربيع	واكتسى الـروض الحـبـر
غـنـيـتها مـؤمـلا	مرحبا بين الشجر (١٧٩)

فهو يتمنى حبه كوردة حسناء متفتحة تبتسم إلى الغدر تفـاوح الغيـث ، أوليتها حمامة تصدح ليلا بين ضوء القمر المنتشر يعطف عليها ، يبكىها إذا ألت بها لملة كهوج الرياح أو المطر بعيدا عن البشر ، مهلا لها عندما يعود الربيع ويغنيها مرحبا .

وهذه الصورة تتشابه إلى حد كبير مع قصيدة بيرنز Burns المشهورة .. التى يقول فى

مطلعها :

"Omy luves,s like a red, red rose"

That,s newly sprung in june.

Omy luv,e,s like the melodie.

That,s sweetly play,d in tune (١٨٠)

فيرنز يرى حبيبته كوردة حمراء تفتحت حديثا فى الربيع . أو هى نغمة مطربة شجية ذات إيقاع بنغماتها الحلوة .

فقد نقل المازنى صورة الحبيبة كالوردة وأحاطها بظلال أخرى ، ونمقها أو بمعنى آخر حاول أن يصبغ عليها جوا شرقيا خالصا ، فهى يومض فيها طلها ، تفـاوح الغيـث الخ . وهو أيضا لم يستطع أن يتخلص من الحسية التى تنتاب الشعر العربى فى أكثر أحيانه ،

(١٧٩) ديوان المازنى . طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سنة ١٩٥٩ ص ٤١ .

(١٨٠) The golden treasury . Macmillan . 1959 . 177 .

فبيرنز عندما يشبه حبيبته بنغمة مطربة شجية فى ضوء القمر ، ثم يضيف إليها الظلال المتعددة التى تحاول توضيح الصورة ، لا يستطيع أن ينقل لنا هذا المعنى بحذافيره ، ولكنه يختار صورة «الحمام» تصدح فى ضوء القمر ثم يضيف إليها الظلال المتعددة التى تحاول توضيح الصورة وتوضح فكرته معها وموقفه منها .

وإذا كانت الصورة الشعرية المنقولة من الشعر الغربى والمنتشرة فى شعر المازنى تتضح من الدراسة والمقارنة ، فإنه كان يبدو واضحا فى بعض الأحيان ويحاول أن يضع الأمور فى نصابها ، ربما بعد مقالة شكرى المهاجمة له والتى وضحت القصائد المنقولة من الشعر الانجليزى دون الإشارة إليها فى شعر المازنى . فنجد عندما يكتب قصيدته «أكليل الشوك» يحرص على توضيح مصدر هذه الفكرة «فكرة تكليل الرأس بالشوك فى الحلم للشاعر تينسون فيما أظن على أنى راجعت ديوانه فلم أعثر بها إما لورودها فى غضون قصائده الطويلة أو لأنى لم أستطع التوثيق فى البحث على كثرة الشواغل» (١٨١)

ومن ناحية أخرى فهو يستعين بالصورة الشعرية الغربية دون الإشارة إلى ذلك ، ففكرة الغار على جبل التى وردت فى قصيدته «مناجاة الهاجر»

يا ليت لى والأمانى إن تكن خدعا	لكنهن على الأشجان أعمان
غارا على جبل تجرى الرياح به	حيرى يزافرها حيران لهفان
والبحر مصطفق الأمواج تحسبه	يهيج طرب مثلى وأشجان
إذا تلفت فى خضرائه اعتلجت	لديه فتسرى منه اعلان (١٨٢)

مأخوذة عن صورة بيرنز "Had I a cave"/Burns

وقد تأثر المازنى أيضا بأشعار «هنريك هينى» الشاعر الألمانى مترجمة للغة الإنجليزية ، وهى اللغة التى يجيدها المازنى وينقل عنها وقد قدم لديوانه «الجزء الثانى» بمقدمته الشعرية «منبر الشعر»

ليت ديوانى يكون لى	من بديع الزهر تيجان
فكان الشعر فى جدث	فوقه ورد وريحان

(١٨١) ديوان المازنى . ص ١٩١ .

(١٨٢) ديوان المازنى . ص ١٠١ .

يا لها من حفرة عجب كل ما تطويه أشجان
كل بيت في قلب قائله مثل ما يزفر بركان (١٨٣)

فهذه الصورة الشعرية التي يصدر بها ديوانه ، وكأنه من بديع الزهر تيجان ، أو هو
جدث فوقه ورد وريحان . وصورته عن البيت من الشعر وكأن في قرارته جثة خرساء « يخرج من
قلبه » مثلما يزفر البركان . يستعين بقصيدة لهنيك هيني في نفس المعنى يقول فيها :

With roses, with cypress and gold - leaf bright
Fain would I cover, lovely and light ,
This book of mine, like a coffin thin
And bury my rongs like a corpse therein ,

وعلى الرغم من أن المازني لم يشر في ديوانه إلى استعارته هذه الصور الشعرية من
شعر هيني Heine فواضح مدى تأثيره بصورة هيني الشعرية من تصويره لكتابه بزهوره
وأوراقها اللامعة البراقة وكأنه جدث يحمل أغانيه وأنغامه . فهو يستعين بالصور الشعرية هنا
استعانة كاملة ، لولا أنه يضمنها قصيدة تحمل معاني أخرى لكان من السهل أن تدخل في
ميدان الشعر المترجم .

وفي قصيدته «الماضي الحي» وقف أيضا عند أسطورة زواج الشمس بالبحر في
الأساطير اليونانية والتي صاغها هنريك هيني شعرا في قصيدته The setting sun ووقوف
المازني عند هذه الأسطورة لم يكن اطلاقا واسعا على الأساطير الأغريقية فقط ولكنه أيضا كان
تتعبا لأثر هذه الأساطير في الشعر ، فكان أن استعار صورة زواج الشمس من البحر في بيئته
الذين جاء في قصيدته المشار إليها

«لقد سبت قبلك الشمس زوجته رب البحار نوات الغارب الأجل
ألست تعلم أن الشمس زوجته تبفيه تحت ستار الليل والطفل »
ثم يقول :

سل عنهما صادة الأسماك هل سمعوا في فحمة الليل مثلى رنة القبل
وربما هاجبه حيناً تلكها فأمطر السخط شؤبوا من العذل (١٨٥)

(١٨٣) ديوان المازني . ص ٧١ .

Poems selected from Heinrich Heine, by K.F.
Krocker Londone. 1887. P.19.

(١٨٤)

(١٨٥) ديوان المازني ص ١٣٦ .

وهذه الصورة وإن كانت قد جاءت فى القصيدة من قبيل الحديث العابر بين صديقين فى ذكرى الماضى الحى ، فإنها واضحة التأثير بصورة زواج الشمس من البحر قصيدة هينى المشار إليها . والتي يحكى فيها قصة هذا الزواج منذ غروب الشمس فى البحر وحتى إشراقها صباحا بل يضيف المازنى كمادته إضافة جديدة حين يصف تلكؤها حيننا عن لقاء زوجها . وإذا كان هذا الحديث بين الصديقين فى قصيدة المازنى قد تطرق إلى ذكر هذه الصورة الشعرية عن أسطورة زواج الشمس من البحر فقد كانت نفس الصورة أيضا فى شعر هينى . يقول

"How fair the sun"

Thus spoke my friend who was walking beside me

After long pause breaking silence,

And half in joking and half in earnest;

He assured me that the sun

Was a lovely woman, who only had married

The ancient sea - god from convenience .

All day long she deams on high ,

Joyful and clothed in purple .

Diamond - Flashing (١٨٦)

وقد استعان العقاد أيضا بهذه الصورة الشعرية ، فى ديوانه ، فى قصيدته «سوانح الغروب ، على شاطئ بحر الروم» فيقول :

الشمس والبحر المريج تلاقيا أم الضياء ، ومعدن الأنعام

خلعت سراويل النهار كأنها غيداء تسبح منه فى حمام (١٨٧)

وهو وإن لم يفصح صراحة عن هذه الصورة المنقولة فإنه يضعنها هذه المعانى فى

شعره .

وقد كان العقاد واعيا ودقيقا فى شعره ، بمعنى أنه لم يكن يسمح لأى صورة شعرية

Poems selected from Heinrich Heine . P. 177. (١٨٦)

(١٨٧) ديوان العقاد ، ص ٢٧ .

بماذا فيرهما أن تلتصق بشعره ما لم يكن متأكدا تماما أنها تتشابه مع أي منها في الشعر الغربي
بصفة عامة ، ولعل المدقق المقارن بين قصيدته «الكروان» بين قصيدة شيللى الشهيرة
To a skylark يستطيع أن يجد تشابه صور متعددة حور فيها العقاد وبدل حتى ليخيل إليك
أنه طمسها طمسا في نقله لها . يقول في بداية قصيدته :

ويشب في الجو السحيق كأنه يبغي النجاة إلى حمى كيوان (١٨٨)

ويقول شيللى :

Higher still and higher

From the earth thou springest . (١٨٩)

ويقول في مكان آخر :

إنى لأسمع منك إذ ناديتنى معنى يقصر عنه كل بيان (١٩٠)

يقول شيللى :

Teach us, sprite or bird

What sweet thoughts are thine

ففى الصورة الأولى صورة الطائر يشب إلى أعلا فى الهواء كأنما هو يريد إلى حمى
كيوان وكيوان و هو عطارذ إله الغناء والفنون عند اليونان هى فى تماثلها وكمالها الصورة عند
شيللى إلا فى الزيادة التى أضافها العقاد لإتمام الصورة وهو أيضا فى الصورة الثانى يتمثله
معلما يسمع عنه إذ يناديه معانى يقصر عنها البيان هى أيضا الصورة التى يتخيلها شيللى
لقبرته فهو يطلب منها أن تعلمه أفكارا حلوة داخلها .

على أن هذه الصورة الشعرية الجديدة فى الأدب العربى ، استمدت أيضا حدودها من
قصائد أخرى متعددة لها طابع خاص واحتفى بها احتفاء خاصا فى هذه الفترة قصائد
لامرتين البحيرة ، والذكرى والوحدة ، وقصائد ألفريد دى موسيه وألفريد دى فينى من الأدب

(١٨٨) ديوان لعقاد . ص ٥٤ .

(١٨٩) . P. 274 . The golden treasury

(١٩٠) ديوان العقاد . ص ٥٤ .

الفرنسى . وكان لعلى محمود طه وإبراهيم ناجى تأثر أيضا بهذه الصورة الشعرية المتضمنة فى دواوينهم المتعددة .

ومن هنا كانت الصورة الشعرية فى الأدب الغربى تنقل على صورتين :

أولاهما : الإستعانة بالصورة الشعرية بحذافيرها وإن اختلف الموضوعان المنقول منه والمنقول إليه فى جزئياتهما .

وثانيتها : الإستعانة بالهيكل العام للصورة الشعرية فى الشعر الغربى ، بمعنى الوقوف عند حد الصورة الشعرية ككل ، ثم إضافة المعانى الشعرية الأخرى إليها فتصبح غير ملتزمة بحدود الصورة الشعرية الغربية .

وقد رأينا فى شعر المازنى والعقاد وهما عمدا المدرسة الجديدة فى شعرنا العربى صورا من هذا التأثير وهو يحتاج عندهما وعند غيرهما أمثال شكرى ومدرسة الرومانسيين بعدهم إلى كراسة خاصة نرجو أن يتاح لنا أن نقوم بها يوما ما

* * *

الخاتمة

وبعد

فقد شغلنى هذا البحث خلال الفترة الممتدة بين أكتوبر ١٩٦٣ ويوليو ١٩٦٦ وعندما فرغت منه كنت قد تهيأت لرحلة عمل وعلم امتدت بين مثلث القاهرة - تنزانيا - البرازيل من حيث المكان وبين سنتى ١٩٦٦ و ١٩٧٦ من حيث الزمان .. وعندما رجعت إلى هذا الجهد وجدت فيه بعض ما قد يغرى بقراءته ، أو يحظى بتقدير بعض الخالص من الصحب والأساتذة فقررت مراجعة بعض ما عن لى فيه حتى يرى النور بعد عهد به قد طال . .

ولست أزعم له الكمال ، ذلك أنه لم يرضنى تمام الرضا وأجد به بعض ما كان يجب أن يتم ، ولكنه على أى حال جهد أرجو أن أكمله فى فترة زمنية لاحقة لى ولزمان البحث .

فلا جدال أن تتبع الشعر المترجم بعد بدء الحرب العالمية الثانية وحتى اليوم يعطى عدداً من الأبعاد القيمة الفعالة فى مجال تأريخ أدبنا الحديث من ناحية ، ونقده من ناحية ثانية ، ويلقى الضوء على طبيعة ما لفت نظر مترجمينا فى الآداب الغربية بصفة عامة وشعرها بصفة خاصة وهو أيضاً ما يجرى كثيراً من منظور دراسات الأدب المقارن التى لم يتحقق لها الازدهار كثيراً حتى الآن .

وسوف يلحظ القارئ أن فهارس «المترجمات الشعرية» الملحق بالبحث قد صنفت فى تتابع زمنى سنة بسنة بصرف النظر عن نوعية الشاعر أو نوعية النورية . وقد وجدت فى هذا التتابع الزمنى ما قد يعين على اكتشاف طبيعة المزاج المثقف فى مصر ووجهته فى الآداب الغربية مما يساعد على اكتشاف ما يمكن أن يسمى «بالمزاج العام للعصر» والذى يمكن أن يتجزأ إلى وحدات صغيرة نتبين كل منها كل سنة أو كل عقد من السنين . . ولقد حرصت على ذكر اسم القصيدة واسم مؤلفها ومترجمها والنورية التى نشرت بها وتاريخ نشرها وربما يقع القارئ على بعض أسماء لا يعرفها ، ولكن هكذا وردت ، فليرجع للنوريات المشار إليها من يشاء وقد يقع على أسماء يعرفها ولكنه لا يعرف لها قصائد بهذا الاسم ولكن هى هكذا وردت فى النورية فليرجع لها من يشاء ، فتعقب صحة كل ما نشر من شعر قصيدة قصيدة أمر يحتاج إلى فريق من الباحثين لا باحث واحد - ولو أنه جهد مطلوب وضرورى - ويكفينى أننى وقفت

عند كثير من أشهر تلك القصائد ، وكثير من عيون الشعر الانجليزى والفرنسى فى مقارنة بين الترجمة وأصلها .

والقد ظهرت حصيلة أخرى متنوعة صدرت فى شكل كتاب يضم بعض الشعر الفربى ولم تعتمد على ما ينشر بالصحف والمجلات مثل « جوهرة الشعر والتعريب » و « بلاغة الفرب » و « درارى اللغة الانجليزية » وغيرها .. وهى حصيلة مثمرة للقاء الثقافة العربية بالثقافة الانجليزية والفرنسية .

ولا يفوتنى أن أنوه هنا بفضل أساتذة لى شرفت بهم فى مدرجات كلية الآداب - جامعة القاهرة وبعد تخرجى وأثناء إعدادى لرسائلى : الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى والأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذ الدكتور شكرى عياد والأستاذ الدكتور عبد المحسن بدر . . فإذا كنت قد وفيت فهذا قدر من واجب كبير ، وإذا لم أكن فصصبى أن حاولت .

مصر الجديدة ١٩٨٣

د . حلمى بدير

الفهارس

١ - قوائم ببليوجرافية

- (أ) فهرس مسرح شكسبير المترجم للغة العربية قبل سنة ١٩١٤ .
- (ب) فهرس القصائد المترجمة للغة العربية قبل سنة ١٩١٤ .
- (ج) فهرس مسرح شكسبير المترجم للعربية ١٩١٤ - ١٩٣٩ .
- (د) فهرس القصائد المترجمة للغة العربية بين ١٩١٤ - ١٩٣٩ .

(أ) مسرح شكسبير المترجم للغة العربية قبل سنة ١٩١٤

- رومي و جولييت : ترجمة طانيوس عبده سنة ١٨٩٨ مطبعة المحروسة .
 - مجموعة ثمان روايات : ترجمة إبراهيم زكى سنة ١٨٩٨ .
 - رومي و جولييت : ترجمة نقولا رزق الله سنة ١٨٩٩ (هلال مايو ١٩١٢ ص ٥١١ . لم
 أعثر على هذه النسخة) .
 - أوتللو أو حيل الرجال : ترجمة مجهول سنة ١٨٩٩ ط ثانية - المكتبة الملكية باب الخلق
 - مكيـــــــــــــــــث : ترجمة عبد الملك إبراهيم سنة ١٩٠٠ مطبعة التمدن بمصر .
 - الضوء المنير في نخب روايات شكسبير : ترجمة إسكندر قلدس وكامل حنين أسقف .
 سنة ١٩٠٠
 - شهداء الفرام : ترجمة نجيب الحداد سنة ١٩٠١
 - هـــــــــــــــــامـــــــــــــــــلت : ترجمة طانيوس عبده سنة ١٩٠٢ مطبعة البصير بالاسكندرية .
 - الحب والصدقة ، أو شريفا فيرونا : ترجمة أحمد غلوش سنة ١٩٠٥ .
 - هـــــــــــــــــامـــــــــــــــــلت : ترجمة أمين الحداد سنة ١٩٠٨
 - زويعــــــــــــــــة البحر : ترجمة محمد عفت سنة ١٩٠٩ المطبعة العمومية بمصر .
 - أحــــــــــــــــلام العاشقين : ترجمة عبد اللطيف محمد سنة ١٩١١ .
 - مكيــــــــــــــــث : ترجمة أحمد محمد صالح سنة ١٩١١ مطبعة جرجى غرنوزى
 بالاسكندرية .
 - مكيــــــــــــــــث : ترجمة محمد عفت سنة ١٩١١ مطبعة المقطم . بمصر
 - عطــــــــــــــــيل : ترجمة خليل مطران سنة ١٩١٢ .
 - يوليوس قيصر : ترجمة سامى الجريدينى سنة ١٩١٢ .
 - كار يولاندس : ترجمة السباعى سنة ١٩١٢ مطبعة التأليف بمصر

ملحوظة:

١ - اعتمدنا في هذا الفهرست على النوريات الصادرة في هذه الفترة . وعلى فهارس دار الكتب وعلى رسالة الدكتوراة للدكتورة لطيفة الزيات عن « حركة الترجمة الأدبية عن الإنجليزية من سنة ١٨٨٢ حتى ١٩٢٥ » . واطلعنا على ما وجدناه من هذه الروايات بدار الكتب .

٢ - توجد روايتان اتضح أنهما ليستا لشكسبير رغم مضمي المترجم صراحة على أنهما لشكسبير :

الأولى : الرجاء بعد اليأس ترجمة نجيب الحداد سنة ١٩٠٢ وقد ذكر عنها نبذة في موضعها من الرسالة .

والثانية : «توسكا» ولم نورد عنها شيئا هنا لأنها لا تمت بصلة لشكسبير .

٣ - ورد بفهارس دار الكتب ج ٤ تحت سلسلة «على مسرح التمثيل» قيام «الأديب اسماعيل عبد المنعم بترجمة تلخيصية لروايات :كارولينوس وروميوجواييت وويوليوس قيصر وماكبث وهملت وعطيل والملك لير طبع مطبعة المعارف بالقاهرة سنة ١٩١٣

(ب) فهرست بالقصائد المترجمة قبل سنة ١٩١٤

- نشيدا الثورة (المارسييليز - الباريسيين) : ترجمة رفاعة رافع الطهطاوى . ضمن كتاب (نظم
اللكلى فى السلوك فيمن حكم مصر وفرنسا من الملوك) - ترجمة عبد
الله أبى السعود سنة ١٨٤١ .

- آية الله الكبرى جان رامو : ترجمة قسطنطى الحمصى الضياء ٢١ يوليو ١٩٠٠ الجزء ٢٢
ص ٦٨٨ .

- عن الفرنسية : لأفريد دى موسيه . لم يذكر اسم المترجم المجلة المصرية العدد ١٦٢
يونيو ١٩٠٠ ص ٨٦

- المحــــيط : لورد بيرون . ترجمة حافظ عوض . المجلة المصرية العدد ٢٣ س ١
٢ أبريل ١٩٠١ .

- المساء والمدينة : مارينتى . ترجمة خليل مطران . المجلة المصرية ١٥ أغسطس ١٩٠١
- يوم عيد فى الجنة : لم يذكر اسم الشاعر . ترجمة إبراهيم اليازجى . الضياء ١٥ مايو سنة
١٩٠٢ ص ٥٢٩

- من هامـلت : شكسبير . ترجمة محمد إبراهيم هلال . المجلة المصرية ١٠ مايو ١٩٠٢
ص ٩٩٩ .

- حادثة غرام (ملخص قصة شهيرة عن الألمانية) شعرا . لم يذكر اسم المترجم .
الضياء ج ١٢ أبريل سنة ١٩٠٣ ص ٤٠٤

- القــــبلة : لم يذكر اسم الشاعر . ترجمة خليل مطران . المجلة المصرية مجلد ٣ عدد
٣١ يناير سنة ١٩٠٩

- العــــزلة : لامارتين . ترجمة محمد كامل حجاج . الزهور أكتوبر سنة ١٩١٠
ص ٣٥١

- نشيد الشمس : روسان . الزهور ج ١ أبريل ١٩١٠ ص ٧٣ لم يذكر اسم المترجم .

- نار السماء : فيكتور هوجو . حنا صاوة . الزهور مارس سنة ١٩١١ ص ٣٦ وما بعدها .
- عفريت المنزل : فيكتور هوجو . ترجمة لويس أسود . الزهور مارس سنة ١٩١١ .
- الجبل والبحر : للشاعر مارشال .
- السعادة : اسم المترجم لم يذكر . البيان العدد ٢ ، ٣ ص ١ سبتمبر ١٩١١ ص ١٤١ .
- عن ألفريد دى موسيه : ترجمة تقولا فياخس . الزهور السنة الثانية ص ٢٥٧ .
- الفــــرس : أوغست برييه ترجمة عزيز ميرزا . الزهور السنة الثانية ص ٢٥٧ .
- الرئيس : كبلنج . ترجمة أنطون الجميل . الزهور السنة ص ٢٥٧ .
- أنشودة روسية : من الأدب الشعبى . الزهور أبريل سنة ١٩١٣ . ص ٩٢ .
- ضريح الشاب : بوشكين . ترجمة عبده أبو حجرة . الزهور فبراير سنة ١٩١٣ ص ٥٦٠

* * *

القصائد المترجمة فى «أبطال العالم» لمحمد السباعى عن لورد بيرون:

- الصلم : ص م ١
- من تشايلد هارولد : ص ٥
- غادة أثينا : ص ١١
- القرصان : ص م ٢
- من الفصل الثالث لتشايلد هارولد : ص ٧
- من أسير شيلون ص : ١٩
- من تشايلد هارولد :
- الرحيل ، وداع الوطن : ص ٥١
- من تشايلد هارولد :

- أيها البحر : ص ٥٦
- واقعة ووترلو : ص ٦٠
- مقتل المصارع في روفة المدائن : ص ٦٩
- الكوليزيوم (مرسح روما) في ضوء القمر : ص ٧١
- وصف الحياة : ص ٧٣
- إلى ابنته : ص ٧٤
- قصيدة القرصان : ص ٧٦
- الوداع : ص ٨٠
- العودة : ص ٨٤
- يقولون النعيم في الأمل : ص متفرقات ١
- الأحلام : ص ٨٩ متفرقات ٢
- مراثية : ص ٩٠ متفرقات ٣
- رأيه في الحب : ص ٩٢ متفرقات ٤
- عروس عبلوس : ص ٩٥ الفصل ١
- عروس عبلوس : ص ١٠٧ الفصل ٢

(ج) فهرست مسرحيات «شكسبير» المترجمة للغة العربية

خلال الفترة الزمنية من ١٩١٤ حتى ١٩٣٩

- بركس — ليس : ترجمة : شكرى داغر سنة ١٩٢١ .
- التاجر البندقى : ترجمة : مصطفى عزيز القرشى سنة ١٩٢٢ .
- تاجر البندقية : ترجمة : خليل مطران سنة ١٩٢٢ .
- هام — لت : ترجمة : سامى الجريدينى سنة ١٩٢٢ .
- ماكس — بـ : ترجمة : عبد الفتاح السرنجاوى سنة ١٩٢٤ .
- ماكس — بـ : ترجمة : أحمد محمود العقاد وأحمد عثمان القربى سنة ١٩٢٣ .
- أمير مسور وعطيل : ترجمة : سليم حمدان سنة ١٩٢٥ .
- الملك هنرى الثامن : ترجمة : عمر عبد العزيز أمين سنة ١٩٢٥ .
- هنرى الثامن : ترجمة : أحمد محمود العقاد وأحمد عثمان القربى سنة ١٩٢٥ .
- تاجر البندقية : ترجمة : نقولا الحداد سنة ١٩٢٦ .
- تاجر البندقية : ترجمة : أحمد العقاد سنة ١٩٢٦ .
- كرىولانسوس : ترجمة : عمر عبد العزيز أمين سنة ١٩٢٧ .
- يوليوس قيصر : ترجمة : محمد حمدى سنة ١٩٢٨ .
- العاصفة (شارلزام) : ترجمة : أحمد محفوظ حسن سنة ١٩٢٩ .
- العاصفة : ترجمة : أحمد زكى أبوشادى سنة ١٩٢٩ .
- العاصفة : ترجمة : ناشد سيفين سنة ١٩٢٩ .
- روايات شكسبير : ترجمة : أمين الغريب سنة ١٩٣٠ .
- ترويض النمرة : ترجمة : إبراهيم رمزى سنة ١٩٣٣ .
- الملك لير : ترجمة : إبراهيم رمزى سنة ١٩٣٣ .

سلسلة قصص شكسبير : عن (شارلز لام)

- العدد الأول : العاصفة ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد الثاني : حلم خفي في منتصف ليل صيفي ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد الثالث : الشقاء ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد الرابع : جليبة يلا سبب ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد السادس : رجلا فيرونا ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد السابع : تاجر البندقية : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- هنري الخامس ترجمة : سامي الجرييني سنة ١٩٣٦ .
- يوليوس قيصر ترجمة : محمد السباعي (د . ت) .
- العاصفة ترجمة : محمد عوض محمد (د . ت) .
- الليلة الثانية عشرة : محمد عوض إبراهيم (د . ت) .
- العاصفة ترجمة : محمد عوض إبراهيم (د . ت) .
- أنطون وكليوباترة ترجمة : محمد عوض إبراهيم (د . ت) .
- كما تهواه ترجمة : محمد عوض إبراهيم (د . ت) .

(د) فهرست القصائد المترجمة خلال الفترة الزمنية

من ١٩١٤ حتى ١٩٣٩

سنة ١٩١٧ :

غضب الله : مترجمة من شعر هيريك (أبو اللو) السفور السنة الثالثة العدد ١٢٢
١٠ أغسطس ١٩١٧ .

إلى حبيبة قاسية : مترجمة من شعر هيريك (أبو اللو) السفور السنة الثالثة العدد ١٢٤
٢٤ أغسطس ١٩١٧

إلى ديانيسيم : مترجمة من شعر هيريك (أبو اللو) السفور السنة الثالثة العدد ١٢٥ ٣١
أغسطس ١٩١٧ .

زورة كيويبيد : مترجمة من شعر هيريك (أبو اللو) السفور السنة الثالثة العدد ١٣٠ /
١٩ أكتوبر ١٩١٧

المـــــــــــــوت : جيمس شيرلى ترجمة على حسن نبيه السفور السنة الثالثة العدد ١٣٦
/ ٢٧ ديسمبر ١٩١٧ .

سنة ١٩١٩ :

النوافذ الجميلة أدمون رويستان : إبراهيم سليم نجار المقتطف المجلد ٥٤ عدد ٢ سنة
١٩١٩ ص ١٥٣ .

مقطوعات : شلى ترجمة فائق رياض . السفور السنة الخامسة العدد ١٠٣
نوفمبر ١٩١٩ .

أبهة الملك : شكسبير ترجمة محمود عمار . البيان العدد الرابع سنة ١٩١٩
ص ٢٣٣ .

سنة ١٩٢٠ :

البلبل الفرد : شلى (بتصرف) محمد على ثروت . السفور السنة ٥ العدد ١٣ /
١٩٢٠ / ١ / ٢٩

انقباض النفس : كولردج . عبد الرحمن همدى البيان العدد الثالث مارس
سنة ١٩٢٠ .

أشعار منتثرة : ترجميف . على أدهم . البيان العدد الخامس مايو سنة ١٩٢٠ .

: ۱۹۲۱ سنه

البيــــــــــــات : طاغور . أحمد الصاوي محمد ، السفور السنة الخامسة العدد ٢٦٥
١٩٢١٣ / ١٨ /

البحرية : لمرتبة . م . ك . ك . السفور السنة الخامسة العدد ٢٦٦ / ٢٥ / ٢
١٩٢١

التوقيع: فيوهرى شويس . أحمد شاكر الكرمي . السفور السنة الخامسة العدد ٢٦٧ / ٤ / ١٩٢١٣ .

الحياة : أديار جست . أحمد شاكر الكرمي . السفرور السنة الخامسة العدد ٣٦٧
١٩٢١/٣/٤/

نعمة الحب : طاغور . محمد فريد . السفور السنة السادسة العدد ٣٣٧ في
١٩٢١ / ٩ / ٣٠ .

أيها النجم المولود في كيتس : محمد فريد السنفور السنة السادسة العدد ٣٣٧ في ١٩٢١/٩/٣٠ .

الزمن شللى محمد فريد . السفور السنة السادسة العدد ٣٣٨ فى ٩ / ١٠ / ١٩٢١ .
النفس الحزينة : بيرون . زكى . السفور السنة السادسة العدد ٣٣٩ فى ٢٠ / ١٠ / ١٩٢١ .

: ۱۹۲۲ سنه

البحيرة : لامارتية . محمد محمد مصطفى . من كتاب تهذيب الأدب ص ٦٢ طبعة
سنة ١٩٢٢

سنة ١٩٢٥ :

- ملك الغاب : جوتة ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ من ١٠٩٤ .
إقتسام الأرض : شيلر ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ من ١٠٩٤ .
هاتوا النعش : هيني ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ من ١٠٩٤ .
حيث تتساقط العبرات : هيني ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ من ١٠٩٤ .
الشحاذ : ترجنيف ، صادق راشد الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ من ٩٧٢ .
ن . ن : ترجنيف ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ من ٩٧٢ .
الفجر : فبث روس ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ من ٩٧٣ .
وصية الجندي الأخيرة لرمثوف : صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ من ٩٧٣ .

سنة ١٩٢٦ :

- إذا : كيلنج . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٦ .
نلسن الضيرير : هيرث ترويس . محمد أحمد شكرى . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٢٣ .
المحبوبة : هيرث ترويس محمد أحمد شكرى . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٢٣
نل الصغيرة : هيرث ترويس . محمد أحمد شكرى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٢٣
لوأ موت الليلة : هيرث ترويس . محمد أحمد شكرى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٢٣
على شاطئ الجدول : هيرث ترويس . محمد أحمد شكرى السياسة الأسبوعية سنة
١٩٢٦ العدد ٢٣
البحيرة : لامارتية . على محمود طه . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٣٩ .

البحـيرة : لامارتيه . إبراهيم ناجى . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٣٩

جسر التـنهدات : توماس هود . إبراهيم ناجى . السياسة الأسبوعية سنة
١٩٢٦ العدد ٤١

إلى طائر صداح : بيرس بوش شلى . إبراهيم ناجى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٤٢ .

سنة ١٩٢٧ :

التذكـار : ألفريد دى موسية . إبراهيم ناجى السياسة الأسبوعية ١٩٢٧
العدد ٤٤ .

بيت الراعى : ألفريد دى فـين . على محمود طه السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧
العدد ٤٥ .

الليل الكـئيب : روبرت بيرنس . على محمود طه . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧
العدد ٤٩ .

صور من الأدب الأـغريقى : بيير لويـس . م حمدى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧
العدد ٧٣ .

نفس معذبة : جون كيتس . لويس اسكندر . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧
ديسمبر ١٩٢٧ .

التمثال المحبـوب فى سايس فـريدرخ فن شيلر : محمد كمال . السياسة الأسبوعية سنة
١٩٢٧ ١٠ ديسمبر ١٩٢٧ .

إقتسام العـالم : فـريدرخ فن شيلر . محمد كمال . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧ -
٣ ديسمبر ١٩٢٧ .

سنة ١٩٢٨ :

بين الحب والشهوة : بيرون . محمد بدر الدين نسالم السياسة الأسبوعية ٢٨

يناير سنة ١٩٢٨

صفحة من شعر : وايم موريس . محمد بدر الدين سالم . السياسة الأسبوعية ١٠

مارس سنة ١٩٢٨

إبنة لورد ألن : توماس كاميل . على أحمد . السياسة الأسبوعية ١٢ مايو

سنة ١٩٢٨

سخرية القدر : هوجو . أمينة أحمد طه . السياسة الأسبوعية ١٩ سنة ١٩٢٨ .

الذكري : هوجو . أمينة أحمد طه . السياسة الأسبوعية ١٦ يونية سنة ١٩٢٨ .

الطبيعة والإنسان : هوجو . أمينة أحمد طه . السياسة الأسبوعية ٧ يوليو سنة ١٩٢٨

إرهاق . موريس فاله . أمينة أحمد طه . السياسة الأسبوعية ٧ يوليو ١٩٢٨

قبر شاتوبريان فلوبيير . أمينة أحمد طه . السياسة الأسبوعية ٧ يوليو سنة ١٩٢٨

المحب الغادر : والتر سكوت . أمينة أحمد طه . السياسة الأسبوعية ٢١ يوليو ١٩٢٨ .

فينوس على جثة أنونيس : شكسبير . العقاد . يقظة الصباح ص ٢١ طبعة ١٩٢٨

المقتطف .

لا طلع الصباح : شكسبير . العقاد (بتصرف) . يقظة الصباح ص ٣٤ طبعة ١٩٢٨

المقتطف .

العروض : شكسبير . العقاد . يقظة الصباح ص ٦٣ طبعة ١٩٢٨ المقتطف .

غادة أثينا : فلوطرخس . العقاد . يقظة الصباح ص ٨٧ طبعة ١٩٢٨ المقتطف .

السوداء : بيرنز . العقاد . يقظة الصباح ص ١٠٨ طبعة المقتطف .

السوردة : وليام كوبر . العقاد . يقظة الصباح ص ١١٣ طبعة ١٩٢٨ المقتطف .

القدر : بوب . العقاد . يقظة الصباح ص ١٩٠ طبعة ١٩٢٨ المقتطف .

سنة ١٩٢٩ :

صبى الساحر : جوتة : ترجمة عبد الحميد على الشرقاوى . السياسة الأسبوعية ١٦
أبريل ١٩٢٩ .

سميرا ميس : سيمور (وليم كين) . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية ١٦
أبريل ١٩٢٩ .

فضل الأرض : عن الفرنسية - السياسة الأسبوعية ١٦ أبريل ١٩٢٩ .

المنبر : عن الفرنسية - السياسة الأسبوعية ١٦ أبريل ١٩٢٩ .

ما أبدعك حينما ترقصين : ألفريد دى موسية - السياسة الأسبوعية ١٦ أبريل ١٩٢٩ .

الشجاعة : عن الفرنسية - السياسة الأسبوعية ١٦ أبريل ١٩٢٩ .

أول أحزان الطفولة : ف . هيمانز . عبد المجيد مصطفى خليل السياسة الأسبوعية
١٣ أبريل .

الأدب والفرد : عن الفرنسية - السياسة الأسبوعية ٢٠ أبريل ١٩٢٩ .

من أدب الانجليز : (توماس تراهون - توماس دى كرتير) السياسة الأسبوعية ٢٠
أبريل ١٩٢٩ .

لو أراها مرة : بتلر . عبد الحميد حمدي . السياسة الأسبوعية ٢٧ أبريل ١٩٢٩ .
من أدب الانجليز : (لاندور . روبرت هريك - بن جونسون توماس جراى) السياسة
الأسبوعية ٢٧ أبريل ١٩٢٩ .

النميمة : عن الفرنسية . محمد أحمد شكرى . السياسة الأسبوعية ٢٧
أبريل ١٩٢٩ .

حببتي النائمة : لونجفلو . ع . ح . السياسة الأسبوعية ٢٧ أبريل سنة ١٩٢٩ .

الإعتراف بالحب : وليم بليك . عبد الحميد حمدي . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .

الحب المفقود : ورد زورث . عبد الحميد حمدي . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .

لو : بيرون عبد الحميد حمدي . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .

- من أدب الألمان : شيلر . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- جمال المدينة : ورد زروث . محمد أحمد شكرى . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- الشباب والشيب : شكسبير . عبد الحميد حمدى . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- كبرياء الشباب : والتر سكوت . سعدية حسن . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- من أدب الألمان : شيلير (وداع هكتور) . محمود حسن السيد - السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- ممثـل مقبـوت : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- يوم النـصل : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٦ .
- من أدب الألمان : شيلر . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٨ .
- وداع نابليون لفرنسـا : بيرون . عبد الحميد مصطفى خليل . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٨ .
- فاعل الخـير : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٩ .
- من أدب الألمان : شيلر محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٩ .
- فلسفة الحب : شللى . عبد الحميد حمدى . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٩ .
- أحزان الشباب : شلر . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٠ .
- الأمومة العذبة : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٠ .
- الشعر اليونانى الشعبى : ٩٩ . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٠ .
- موسـى : ألفريد دى ثينى . عبد العزيز حمدى . السياسة الأسبوعية العدد ١٧١
- المنزل المهجور : تنيسون . سعدية حسن . السياسة الأسبوعية العدد ١٧١ .
- اليأس : لامارتيه . سعدية حسن . السياسة الأسبوعية العدد ١٧١ .
- الحجاب : فيكتور هوغو . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

الملتقى : اسكندر ديماس الصغير . عبد العزيز هبرى . السياسة الأسبوعية
العدد ١٧٢

مسز ايرلاين : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

بالصمت والدموع : محمد لطفى جمعة . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

الناقوس : ملر . عبد الحميد حمدي . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

البحر لألكنه : هنريك هين . عبد الحميد حسن . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

دموع فى ظلام الليل : فكتو هوجو . عبد العزيز هبرى . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٣

الحوارى : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٣ .

ليلة أكتوير : ألفريد دى موسيه . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية
العدد ١٧٣ .

القرية المهجورة : جولد سميت . عباس حافظ . البلاغ الأسبوعى العدد ٩٩ ، ١٠٠ ،
١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ سنة ١٩٢٩ .

مناجاة البلبل : جون كيتس . عباس حافظ . البلاغ الأسبوعى العدد ١٠٥
مارس ٩٢٩ .

مرثية : توماس جىراى . عباس حافظ . البلاغ الأسبوعى العدد ١٠٧ .

لقد كانت طيف السمادة : رينزورث . عبد العزيز عتيق . البلاغ الأسبوعى العدد ١١٠ .

أغاني الشبانين : إيموند راميس . عباس حافظ . البلاغ الأسبوعى العدد ١٢٢ .

رثاء أنطونيوس ليرليوس قيصر : شكسبير . عبد الحميد حمدي . البلاغ الأسبوعى ١٢٤

جـرـازيلا : لامارتيه : نصيف جورجى . البلاغ الأسبوعى العدد ١٢٨ .

الذكرى : لامارتيه نصيف جورجى . المقتطف المجلد الثامن والسبعون سنة ٢٩
ص ٣٩٨

كسبابيانكا : ف . هيمانز . عبد الحميد مصطفى خليل . السياسة الأسبوعية ٦
يوليو سنة ١٩٢٩ .

ســـــرى : راسين . عنايات . ع . السياسة الأسبوعية ١٣ يوليو .
العمـــــى : ملتون . فؤاد أندراوس . السياسة الأسبوعية ١٣ يوليو .
أخت تبكى أخاها فرانسوا كوييه . عبد الفنى سيف النصر . السياسة الأسبوعية
١٣ يوليو .

الجبـــــدة : هوجو محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية ٢٠ يوليو
الأيـــــام : شكسبير

الرجل والمرأة : لونجفلو محمد أحمد يوسف السياسة الأسبوعية ٢٠ يوليو
الحـــــياة : هيجو

الذكـــــرى (٢) : ألفريد دى موسيه . عبد العزيز صبرى . السياسة الأسبوعية ٢٧ يوليو
صوت الذئب (٣) : ألفريد دى فينى . عبدالعزيز صبرى . السياسة الأسبوعية
٣ أغسطس ١٩٢٩

ولد جمـــــيل : هوجو . بيدر زهرة . السياسة الأسبوعية ١٧ أغسطس .
الأشعة الصفراء : سانت بيف . عبدالعزيز صبرى . السياسة الأسبوعية ٢٤ أغسطس .
طبيعة الحب : لونجفلو . عبدالحميد حمدي . السياسة الأسبوعية ٢٤ أغسطس .
تأمـــــلات : شيللر . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية ٣١ أغسطس .
حلم عـــــبد : لونجفلو . عبدالحميد حمدي . السياسة الأسبوعية ٣١ أغسطس .
أنشودة رولان : عبدالعزيز صبرى . السياسة الأسبوعية ١٤ سبتمبر ١٩٢٩ .
زهرة جافة فى ألـــــبوم : لامارتيه . روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ٢١ أغسطس .
أغنية تشايلد هارولد : بيرون . محمود عزت موسى . السياسة الأسبوعية ٢١ أغسطس .
العناية الربانية : فواتير . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية ٢٨ سبتمبر .
ثـــــروة الشاعر : شيللر . محمد عبد العزيز صالح . السياسة الأسبوعية ٢٨
سبتمبر ١٩٢٩ .

الـحـزـن : توماس جـراى منير اسكندر . السياسة الأسبوعية ٢٨ أكتوبر ١٩٢٩ .

صور من الشعر الفرنسى فى عصر التجديد : عبد العزيز صبرى السياسة الأسبوعية ٢٨ أكتوبر ١٩٢٩ .

ذكرى أحلام الطفولة : وردزورت . روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ١٢ أكتوبر ١٩٢٩

الـخـلـوة : لامارتيه . أديب الكيلانى . السياسة الأسبوعية ١٩ أكتوبر .

الذـكـرى : مور . وديع محمد فهمى . السياسة الأسبوعية ١٩ أكتوبر .

إنقضاء النهار : لونجفلو . نمر غبريال . السياسة الأسبوعية ٩ نوفمبر .

زـهـرة : ألفريد دى موسيه . روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ٩ نوفمبر .

الـنـهـاية : ألفريد دى موسيه . عبد الرحمن نجا الإبيارى . السياسة الأسبوعية ٢٣ نوفمبر .

بزوغ الفجر : هيجو . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية ٢٣ نوفمبر .

على الجسر : لونجفلو . نمر غبريال . السياسة الأسبوعية ٣٠ نوفمبر .

من موسيقى الشعر : شيللى . محمد أحمد رجب . السياسة الأسبوعية ٢٨ ديسمبر ١٩٢٩

جواب آفاق : والتر سكوت . عبد الحليم زيدان . السياسة الأسبوعية ٢٨ ديسمبر ١٩٢٩

سنة ١٩٣٠ :

الصلاة : لامارتيه . نصيف جورجى نيقولاس . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٥٤ .

ريح الغرب : شيللى المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٩٧ .

مسبحة الوطن : موكس فورد . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٩٧ .

أبواب الهيكل : ألتوس هكسلى . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٩٧ .

الأشجار : جويس كلمر . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٩٧ .

- عبث الفراغ : مترجمة . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٧ من ٧٧ .
- ترنيمة حـب : شـللى . محمد أحمد رجب . السياسة الأسبوعية ٤ يناير سنة ١٩٣٠ .
- السكون الأبدى : ماتيو آرنولد . مصطفى صبرى السيد . السياسة الأسبوعية ١١ يناير سنة ١٩٣٠ .
- الليل الكئيب : روبرت بيرنس . روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ١١ يناير سنة ١٩٣٠ .
- نماذج من ملتون : ملتون . عبد الحميد حمدى . السياسة الأسبوعية ١١ يناير سنة ١٩٣٠ .
- لا أحـبـك : فورتون . عبد العزيز زيدان . السياسة الأسبوعية ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ .
- الـكـأبة : شـللى حسن أبو الذهب . السياسة الأسبوعية ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ .
- أنسة بائسة : ألفريد فهمى موريـس . السياسة الأسبوعية ١٥ يناير سنة ١٩٣٠ .
- عاصفة على بحيرة جنيف : بيرون . م . ع . م . السياسة الأسبوعية ١٥ فبراير سنة ١٩٣٠ .
- أغنية : شـللى . محمد عبد الوهاب منصور . السياسة الأسبوعية ١ مارس سنة ١٩٣٠ .
- النفـس الخالدة : ألفريد دى موسيه . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية ٢٩ مارس سنة ١٩٣٠ .
- النـوم : تـتـيسـون . محمد عبد العزيز محمد . السياسة الأسبوعية ٢٦ أبريل ١٩٣٠ .
- موت الـبـجـمة : موسه . عبد المجيد مصطفى خليل . السياسة الأسبوعية ١٢ يوليو ١٩٣٠ .
- فى مفرق الطـرق : عبد العزيز صبرى . السياسة الأسبوعية ١٩ يوليو ١٩٣٠ .
- موسى على فراش الموت : روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ٢ أغسطس ١٩٣٠ .

أنشودة الحياة : جيتة - السياسة الأسبوعية ٢٠ سبتمبر ١٩٣٠ .

خواطر الموتى : لامارتيه . عبد الحليم محمد . السياسة الأسبوعية ٢٥ أكتوبر .

الفقراء : هيجو . كامل تهاى . السياسة الأسبوعية ٢٠ ديسمبر ١٩٣٠ .

سنة ١٩٣١ :

الخلود : لامارتيه كامل تهاى . السياسة الأسبوعية ١٠ يناير ١٩٣١ .

أيتها النجمة : ألفريد دى موسيه : ربحى توفيق كمال . السياسة الأسبوعية ٣١ يناير ١٩٣١ .

سنة ١٩٣٢ :

محادثة بين روح الهواء وروح الأرض / جياكوموليوياردى / على أدهم / المقتطف العدد ١ من المجلد ٨٠ ص ١٥٠ .

انقضى النهار : لونجفلو . المقتطف العدد ١ من المجلد ٥٩٦ .

بعد الموت / شفاء الالام : توماس هاردي . إبراهيم ناجى . المقتطف العدد ١ من المجلد ٨١ ص ٤٣٠ .

دعاء الراعى : هينرخ هينه . إبراهيم ناجى . المقتطف العدد ١ من المجلد ٨١ ص ٤٣١ .

بيت الراعى : فينى . ميشيل جورجى . المقتطف العدد ٢ من المجلد ٨٢ .

التمثال المنسى فى سايس : شلر . على العنانى . أبوللو العدد الأول سنة ١٩٣٢ ص ٨٧ .

أنشودة : هنيرش هينا . على العنانى . أبوللو العدد الثانى سنة ١٩٣٢ ص ١٦٠ .

وداع هكتور : شلر على العنانى . أبوللو العدد الثالث سنة ١٩٣٢ ص ٢١٦ .

مرثية ملتون

درع القلب شكسبير . عبد اللطيف التشار . أبوللو العدد الثالث

تجمل نزرائيللى سنة ١٩٣٢ ص ٢١٦ .

نسب تنيسون

ما صنعت الآن فيها : مارسلين ديسبور فالمر . إسماعيل سرى أبوللو العدد الثالث سنة

١٩٣٢ ص ٢٢٠

عمـريـات : فتزجرالد . أبوشادى . أبوللو العدد الثالث سنة ١٩٣٢ ص ٢٢٢ .

سنة ١٩٣٣ :

الشاعر المحتضر : لامارتين . الزيات الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الأول .

بيت الراعى : فينى . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الأول والثاني والثالث .

حزن المبيو هوجو ابن عبد الملك الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثاني .

القرية المهجورة : جولد سميت . م . ع . . الهمشرى . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثاني والثالث والرابع .

نفسية قطرة : تيوفيل جوتييه . أحمد أمين الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثالث .

الوادي : لامارتين . محمد كزما . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الخامس .

الطبيعة والانسان : هوجو . فخرى أبو السعود . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد السابع .

هجاج العالم : شلى . م . ع . الهمشرى الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثامن .

موت الذئب : فينى . سامى الدهان . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثاني عشر .

بنجن على ضفاف الراين : مس مورتون . سامى الدهان الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثاني عشر .

أغنية : فيكتور هوجو . سامى الدهان . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثاني عشر .

الزهرة المصنوعة : لسللى برودم . أبوقيس عز الدين على الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الرابع عشر .

حديث الطبيعة : وردزورث . فخرى أبو السعود . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الرابع عشر

محمد : جيتة . معروف الأرنؤوط . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الرابع عشر .
وإذا أتى يوما : موريس ماترلنك . أبو قيس . الرسالة سنة العدد السابع عشر .
صحراء جزيرة العرب : بوفون . عبد الوهاب حومة . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد السابع
بحر ناعس : جون فريمان . أحمد محمد البيسة . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد السابع
اللقاء العجيب : أندريه شينييه . محمد ناجى الطنطاوى . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد السابع عشر .

المقبرة البحرية : بول فاليرى . خليل هندائى . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد ٢٢ .
إلى الحرب : هليز فخرى أبو السعود . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد ٢٣ ، ٢٥٦ .
مختارات : مارسليه . خليل هندائى . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد ٢٥ .
بيت الراعى : ألفريد دى ثينى . ميشيل جورجى . المقتطف المجلد ٨٢ العدد ٢ ص ٢١١

جـرازلا : لامارتيه . جورجى نيقولاس . القطف المجلد ٨٣ العدد ٢ ص ١٥٢ .
الطفل النائم : هوجو . إقبال بدران ، أبو اللوينايير سنة ١٩٣٣ ص ٥٦٠ .
أغنية : هوجو . مختار الوكيل . أبو اللوينايير سنة ١٩٣٣ ص ٥٦٠ .
لو كان : هوجو . أبو اللوينايير سنة ١٩٣٣ ص ٦٥٤ .
مجد الشباب / عبث : بيرون . أحمد كامل عبد السلام . أبو اللوينايير سنة ١٩٣٣ ص ٦٥٥ .

بين اليأس والأمل : هوجو . إسماعيل سرى الدهشان . أبو اللوفبراير سنة ١٩٣٣ ص ٦٥٧ .

الزمن والحب : شكسبير . سيد على حسان . أبو اللوفبراير سنة ١٩٣٣ ص ٦٥٧ .
إلى قنبرة : شيللى . مختار الوكيل . أبو اللومارس سنة ١٩٣٣ ص ٨٢٠ .

فلسفة الحب : شيللى . قسطندى داود ، أبوللو مارس سنة ١٩٣٣ ص ٨٢٠ .
إلى الريح الغربية : شيللى . إبراهيم ناجى ، أبوللو أبريل سنة ١٩٣٣ ص ٨٨٣ .
شرفيات فكتور هوجو : هيجو . إسماعيل سرى الدهشان ، أبوللو العدد ٨ / أبريل سنة
ص ٨٨٣ .

أغنية آريل : شكسبير . كامل كيلانى ، أبوللو العدد ٨ / أبريل سنة ١٩٣٣ ص
٩٠٣ .

الترجس المائى : ورد زورث . متسولى نجيب ، أبوللو العدد ٩ / مايو سنة ١٩٣٣
ص ١٠٠٩ .

الوداع ياسوسو : ألفريد دى موسيه . أحمد كامل عبد السلام أبوللو العدد ٩ / مايو
سنة ١٩٣٣ ص ١٠١١ .

ليتك بجائى : أندريه لامبير ، أحمد يس أبوللو العدد ٩ / مايو سنة ١٩٣٣
ص ١٠١٣ .

مرثية غنائية : والتر سكوت . سيد على حسن ، أبوللو العدد ٩ / مايو سنة ١٠١٥ .
لويس الثانى عشر : أندريه ، إسماعيل سرى الدهشان ، أبوللو العدد ٩ / يونيو سنة
١٩٣٣ ص ١١٩٣ .

الشباب والشيخوخة : بيرون . عبد المنعم نويدار ، أبوللو العدد ٩ / يونيو سنة ١٩٣٣
ص ١٢٣٦ .

سنة ١٩٣٤ :

جـ نية : بودلير . ليل هنداوى ، الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٣٤ .

عالم النسيان : بول فيدر . خليل هنداوى الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٣٤ .

الغاية المفجوعة : بودلير . خليل هنداوى الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٣٤ .

— هذه القصائد تحت عنوان (صور مختارة من الشعر الرمضى) .

أغنية الخريف : بول فرليه . خليل هنداوى ، الرسالة العدد ٤٠ .

- القمر الأبيض : بول فرليه خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .
 منظر : بول فرليه . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .
 من السجن : بول فرليه . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .
 جـرّين : بول فرليه . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .
 كـبابة : بول فرليه . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .

- هذه القصائد تحت عنوان (بول فرليه) .

- وقفة الوداع : بيرون . بشير الشربيني . الرسالة ١٩٣٤ العدد ٤١ .
 المطبوعة : روبرت هـ . دنير بشير الشربيني . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤١ .
 دعاهما الصبى فلبياه : روبرت بيرتس . بشير الشربيني . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤١ .

- هذه القصائد تحت عنوان (من الأدب الانجليزى الحديث)

- الطائر الصداح : شلى . على محمود طه المقتطف المجلد ٨٥ ص ٣٥٦ .
 ندامة بحق الموت : بودلير . على محمود طه المقتطف المجلد ٨٥ ص ٣٥٨ .
 الأعشاب / كتاب الحكمة
 الرجل الصريح ستيفن كراين . على محمود طه . المقتطف المجلد
 القلب ٨٥ ص ٢١٩
 طريق الحق
 أغنية : شلى . احمد مخيمر . أبولو العدد ٣ ص ٣٣٥ .
 طـسيف : بودلير . محمد عبد الحكم الجراحى . أبولو العدد ٣ ص ٣٣٦ .
 الملك النائم : د . هـ . لورنس . مختار الوكيل . أبولو العدد ٣ ص ٣٣٨ .
 النافذة المعلقة : ترجمة لفظية . محمد أمين حسونة . أبولو العدد ٤ ص ٦٩٥ .
 النافذة المعلقة : ترجمة شعرية . أحمد زكى أشادى . أبولو العدد ٤ ص ٦٩٥ .

- الدهوى والسلام : ايلاهد ألروكلوس صالح جودت . أبوللو العدد ٤ ص ٦٩٨ .
 سطور حزينة : شللى . عثمان فتوح البسيونى . أبوللو العدد ٤ ص ٦٩٩ .
 فتيات أسرن : لابرير . الصاوى على شعلان . أبوللو العدد ٤ ص ٧٠٧ .
 ايماءات الأبدية : ورد زورث . نظمى خليل . أبوللو العدد ٤ ص ٧٠٩

سنة ١٩٣٥ :

- المشهد العام للكون : شاتوبريان . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٧٩ .
 ذكرى : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٠ .
 الوحدة : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨١ .
 المساء : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٢ .
 السوادى : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٣ .
 مغرب الشمس فى البحر : شاتوبريان . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٤ .
 دعاء : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٤ .
 وداع : بيروت . محمود الخفيف . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٥ .
 القمر فى الخريف : كولردج . محمود الخفيف . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٥ .
 نزاهات بين الصخور : هوجو . محمد وصفى . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٥ .
 رثاء : بيروت . محمود الخفيف . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٧ .
 الوحدة : لامارتين . عبد الجبار الرجبى . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٨ .
 دين البادية : لامارتين . التتوخى . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٩٦ .
 حمامتى : كيتس . عيسى دهب الله الشميرى . الرسالة . سنة ١٩٣٥ العدد ١٢٢ .
 الحبيب : شللى . رثيف خورى . المقتطف ٨٦ ص ٢٢٤ .
 العبد : لامارتين جورج نيقولاوس . المقتطف المجلد ٨٦ ص ٢٢٥ .
 الشاعر وكتابه : ادناسانت . على محمود طه . المقتطف المجلد ٨٦ ص ٩٥ .
 المساء : لامارتين . جورج نيقولاوس . المقتطف المجلد ٨٦ ص ٩٨ .
 الحريية : تينسون جورج نيقولاوس . المقتطف المجلد ٨٦ ص ١٠٠

سنة ١٩٣٦ :

- الأشباح : هوجو . فؤاد نور الدين . الرسالة العدد ١٤٣ سنة ١٩٣٦ .
 الراعى الشيخ : هوجو . أحمد فتحى مرسى . الرسالة العدد ١٦٥ سنة ١٩٣٦ .
 المؤمن المحتضر : لامارتين . محمد طه الحاجرى . الرسالة العدد ١٦٦ سنة ١٩٣٦ .
 نجمة المساء : ألفريد دى موسيه . أحمد فتحى مرسى الرسالة العدد ١٦٧ سنة ١٩٣٦ .

- الرجاء بالله : ألفريد دى موسيه خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٨ من ٥١٨ .
 أغنية القطيع : ستويل . على محمود طه . المقتطف المجلد ٨٨ من ٥١٧ .
 موعــــد : سوللى برويوم . خليل هنداوى المقتطف المجلد ٨٩ من ٢٧٠ .
 محاوره بين اللوده : تيوفيل جوتييه . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ من ٤٦٨ .
 الزهرة والفراشة : هوجو . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ من ٤٧٢ .
 أيها الانسان : روبرت ناتان - المقتطف المجلد ٨٩ من ٤٢٧٣ .
 خطــــرة : هوجو . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ من ٤٧٢ .
 اضمحلال زرداشت : نيتشه . خليل هنداوى . المقتطف ٨٩ من ٣٥٥ .
 الحديقة المهجورة : أندره بوماس . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ من ٢٣٠ .
 دائما الزوبعة : جان لاهور . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ من ٩٧ .
 ربح الفجر : كبلنج . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ من ١٠١ .
 بين عهددين : ستراوس . المقتطف المجلد ٨٩ من ١٠٢ .

سنة ١٩٣٧ :

- ناقوس القرية : لامارتين . حسين تفكجى . الرسالة سنة ٩٣٧ العدد ٢٠٩ من ١١٠٤ .
 موت صديق : دى ميستر . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٧ العدد ٢١٠ .
 حنين إلى الوطن : شاتوبريان . عارف كياسة . الرسالة سنة ١٩٣٧ العدد ٢٢٥ .

- الفراششة : لامارتيه . عارف كياسة . الرسالة سنة ١٩٣٧ العدد ٢٥٥ .
- رغـبـة : شيلالر . عارف كياسة . الرسالة سنة ١٩٣٧ العدد ٢٣٤ .
- أيقظوا الفجر : توماس إليوت . عبد العزيز صلاح السياسة الأسبوعية العدد ٢٧ .
- الينبـوع : تيوفيل جوتييه . محمد عبدالرحيم أدريس . السياسة الأسبوعية العدد ٣٥ .
- الأشـباح : هوجو . يحيى شرارة السياسة الأسبوعية العدد ٣٦ .
- العودة إلى الوطن : لامارتين . محمد عبد الرحيم أدريس السياسة الأسبوعية العدد ٣٧ .
- الأمـاني : يودرابستد . عبد الحميد حشيش . السياسة الأسبوعية العدد ٣٧ .
- السهم واللحن : مس براونتنز . محمد عبد الرحيم أدريس . السياسة الأسبوعية العدد ٤٦ .
- رحلة تنقيب / الفكرة : خليل هنداي . المقتطف العدد ٩٠ ص ٤٥٩ .
- التضامـن : الموت الجميل : خليل هنداي المقتطف العدد ٩٠ ص ٤٥٩ .
- أقوى من الزمن : هوجو المقتطف العدد ٩٠ ص ١٦ .
- الشاعر والألم : ألفريد دي موسيه . أحمد أبو الخضر منسى . المقتطف العدد ٩١ ص ٢٣٠ .
- أغنية الليل : نيتشة . محمد فهمي . المقتطف العدد ٩١ ص ٢٣٠ .
- أنا المشـعال : آرثر سيمنز . المقتطف العدد ٩١ ص ٩٨ .
- الرحيل الأول : جان ريشين . أحمد أبو الخضر منسى . المقتطف العدد ٩٩ .
- الشاعر الأعمى : جبران خليل . موسى سليمان . الهلال الجزء ٦ ص ١١٥٢ .
- ضحكتها : أومون هاركوزون إبراهيم المصرى الهلال الجزء ٦ ص ٧٦٢ .
- الراعى المحتضر : هوجو أحمد فتحي مرسى . السياسة الأسبوعية ٦ مارس ١٩٣٧ .
- إلى نينـون : موسيه . سيف . الرسالة العدد ١٨٦ ص ١٤٢ .

إلى أليفس : لامارتين . معروف الأرناعوط . الرسالة العدد ١٨٦ ص ١٤٠ .
الخلود : لامارتين . حسين تفكجي . الرسالة العدد ١٨٨ ص ٢١٤ .

سنة ١٩٣٨ :

الليل في صحراء مصر : وليم جراي . محمد فهمي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٤٩٠ .
رولا : موسىه . فلنكس فارس . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٥٦٣ .
الأب : باري نورفيلي . خليل هنداي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٤٤٣ .
الحب الصوفي : جان لاهور خليل هنداي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٢٠٥ .
فكرة ضائعة : سوللي بروم . خليل هنداي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٥٤٥ .
مقتل الحسان : هوجو . أحمد أبو الخضر منسى . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٦٠٤ .
السيد ربيع : بروسبيريلانشين . أحمد أبو الخضر منسى . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٦٠٧ .
شيكاغو : كارل ساندبرغ . زهرى التاجى الفاروقى المقتطف المجلد ٩٣ ص ٦٠٧ .
أسكر : بودلير . خليل هنداي . المقتطف المجلد ٩٣ ص ١٤٠ .
من أنت : هوجو . إسماعيل أدهم . المقتطف المجلد ٩٣ ص ٧٢
سمو / رسالات / الغريب
الجمال / أنشودة للجمال
بودلير . خليل هنداي . المقتطف المجلد ٩٣ ص ٨٥ .
صورة أمى : وليم كوبر . يحيى محمد شرارة . السياسة الأسبوعية ١٥ فبراير ١٩٣٨ .
جسر التهرات : السياسة الأسبوعية ١٢ فبراير ١٩٣٨ .

سنة ١٩٣٩ :

الحورية : تينسون . المقتطف المجلد ٩٤ ص ٢٠٨ .
قصائد : سوللي بروم . خليل هنداي . المقتطف المجلد ٩٤ ص ١٠١ .
نذر : ليونولومى . فليكنس فارس . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٢٩٠ ص ١٥٢

دعه كله يذهب : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٢٩٠ ص ٢٠٥ .
لو كان لكان : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٢٩١ ص ٢٠٥ .
اننى تعب : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ١٩٦ ص ٤٤٩ .
حديث السكوت : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠١ ص ٧١٥
الدعوات المستجابة : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٤
ص ٨٥٧ .

العلم : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٤ ص ٨٥٧ .
تقهقر نابليون من فرنسا : هوجو ابن عبد الملك . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٤ ص ٨٧٥
الحاجة : ايلاهويلر . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٦ ص ٩٥٥ .
الموت : ايلاهويلر . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٨ ص ١٠٥٠

* * *

٢ - ثبت المراجع و الدوريات

- أ - الدوريات .
- ب - المراجع العربية .
- ج - النواوين الشعرية .
- د - المراجع الأجنبية .

(أ) الدوريات

- أبو الحسن: سنة ١٩٣٣ سنة ١٩٣٤ .
- البيان: سنة ١٩١١ وسنة ١٩٢٠ .
- الرسالة: سنوات ١٩١٠ ، ١٩٣٥ ، ١٩٣٦ ، ١٩٣٧ .
- الزهور: سنوات ١٩١٠ ، ١٩١١ ، ١٩١٢ .
- سرركيس: سنة ١٩٠٦ .
- السيفور: سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٢٠ .
- السياسة الأسبوعية: سنوات ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ .
- الضياء: سنة ١٩٠٣ .
- المجلة المصرية: سنوات ١٩٠٠ ، ١٩٠١ ، ١٩٠٢ ، ١٩٠٩ .
- المقتطف: سنة ١٩١٤ ، ١٩٢٣ .
- الهلال: سنوات ١٨٩٣ ، ١٨٩٥ ، ١٩٢٥ .

(ب) المراجع العربية

- إبراهيم عبد القادر المازنى: حصاد الهشيم . طبعة الدار القومية ١٩٦١ .
- إبراهيم العريض: الشعر والفنون الجميلة .
- أحمد أمين وزكى نجيب محمود (د): قصة الأدب فى العالم . مكتبة النهضة المصرية .
- أحمد حامد الصراف: رباعيات الخيام . المكتبة العربية بغداد ١٩٣١ .
- أحمد حسن الزيات: ضوء القمر . كتاب الهلال مارس ١٩٦٢ . من الأدب الفرنسى .
- أحمد زكى أبو شادى (د): رباعيات الخيام . مطبعة المقتطف ١٩٣١ .
- أحمد الصافى النجفى: رباعيات الخيام .
- إسماعيل سرى الدهشان: (مترجم) ليالى الفريد دى موسيه . ١٩١٧ .
- إلباس أبو شبكة: (مترجم) جوسلين (لامارتين) دار صادر ١٩٢٦ .
- سقوط ملك (لامارتين) . دار صادر ١٩٢٧ .

- أمين الريحاني : وجوه شرقية وغربية. دار ريحاني بيروت (٥٧) .
- أنيس الخوري المقدسى : (مترجم) الذكرى (تتيسون) . المطبعة الأمريكية بيروت ١٩٢٥.
- الإتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث، بيروت (د.ت).
- جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر، دار المعارف (د.ت).
- جمال الدين الشيال (د.) : تاريخ الترجمة فى مصر فى عهد الحملة الفرنسية.
- جورج صيدح : أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية. مطبوعات معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٥٦.
- حافظ إبراهيم : (مترجم) البؤساء (هوجو). دار الهلال (د.ت).
- حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى . حلب ١٩٥٢.
- خليل فوزى : درارى اللغة العربية والإنجليزية. ١٩٢٨.
- ربيعة حيدر : نقد الشعر فى مصر بين ١٩٠٠ - ١٩٣٩ رسالة ماجستير (مخطوطة) الجامعة الأمريكية ١٩٥٨.
- رفاة الطهطاوى : تخليص الإبريز فى تلخيص باريز . بولاق ١٩٦٥ هـ.
- سليمان البستاني : (مترجم) إلياذة هوميروس. مطبعة الهلال ١٩٠٤.
- سهير القلطاوى (د.) : النقد الأدبى . دار المعارف.
- طنطاوى جوهرى وآخرون : جوهرة الشعر والتعريب.
- عباس محمود العقاد :
- عبقريه جيتى (تذكاريه جيتى). مكتبة دار العربيه ١٩٦٠.
- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠.
- ساعات بين الكتب . ١٩٢٩.

- عبد العزيز الدسوقي : (د.) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث. معهد الدراسات العربية - القاهرة.
- عبد الرحمن شكوى : الثمرات . مطبعة جورجى غرنوزى - ١٣٣٥ هـ
- لطيفة الزيادات (د.) : حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية . رسالة دكتوراة (مخطوطة) جامعة القاهرة.
- لويس عوض (د.) : فن الشعر - هوراس . العدد ٧ من سلسلة الروائع المائة
- محمد رفعت : تاريخ مصر السياسى ج ١ .
- محمد السباعى : (مترجم)
- أبطال العالم - (لورد بايرون) . مطبعة البيان ١٩١٢ .
- رباعيات الخيام . المكتبة التجارية الكبرى د. ت.
- بلاغة الإنجليز أو مختارات لويان.
- محمد صبرى السربونى (د.) : خليل مطران - أروع ماكتب. دار الكتب المصرية ١٩٦٠.
- محمد الطيب حسين : أثر الثقافة الغربية فى الأدب المصرى الحديث. رسالة مخطوطة - جامعة القاهرة.
- محمد كامل حجاج : بلاغة الغرب ج ١ ، ج ٢ .
- محمد عوض محمد (د.) : (مترجم) فاوست (جيتة) ١٩٢٩ .
- (هرمنولد تييه) ١٩٢٣ .
- محمد عبد المنعم خفاجى (د.) رائد الشعر الحديث.
- محمد غنيمى هلال (د.) : الرومانتيكية . مكتبة نهضة مصر.
- محمد منور (د.) : الشعر المصرى بعد شوقى . ٣ أجزاء مطبوعات معهد الدراسات العربية - القاهرة.

- مسرحيات شوقي. مطبوعات معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٥٤.
- في الميزان الجديد. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٤.
- المسرح . فنون الأدب العربي (الفن التمثيلي) دار المعارف ١٩٥٩.
- محمد مصطفى هدارة (د.) : التجديد في شعر المهجر. دار الفكر العربي.
- محمد يوسف نجم (د.) : المسرحية.
- محمود محمد مصطفى : تهذيب الأدب . ١٩٢٢.
- ميخائيل صوايا : سليمان البستاني . دار الشرق . - بيروت.
- ميخائيل نعيمة : الغريال . دار صادر - بيروت ١٩٦٠.
- نادرة جميل سراج : شعراء الرابطة القلمية . دار المعارف ١٩٥٠.
- نجيب جمال الدين : خليل مطران - شاعر العصر . مطبعة دمشق ١٩٤٩.
- وديع البستاني : رباعيات الخيام ١٩١٢.
- البستاني (طاغور) د.ت.
- يوسف صفيير : مجالى الغرر . مكتبة المدارس بيروت ١٨٩٨

(ج) الدواوين الشعرية

- إبراهيم عبد القادر المازنى : ديوان المازنى. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٩.
- أحمد شوقي : الشوقيات ٤ أجزاء . مطبعة الإستقامة ١٩٥٠.
- أحمد الصافي النجفي : الأغوار ١٩٤٤.
- أحمد زكي أبو شادي :
- زينب . المطبعة السلفية ١٩٢٤.
- الشفق الباكي . المطبعة السلفية ١٩٢٦.
- الينبوع . مطبعة التعاون ١٩٣٤.
- فوق العباب . مطبعة التعاون ١٩٣٥.

- إيليا أبو ماضي : الجداول ، بغداد.
- حافظ إبراهيم : ديوان حافظ إبراهيم ، دار الكتب المصرية ١٩٣٧.
- خليل مطران : ديوان خليل، مطبعة المعارف، (د).
- رشيد أبوسوب : أغاني الدرويش ١٩٥٩.
- شفيق المفلوف : سنابل راعوث ، دار مجلة شعر، ١٩٦١.
- عباس محمود العقاد :
- ديوان العقاد ، مطبعة المقتطف ، ١٩٢٨.
- هدية الكروان ١٩٣٢
- أعاصير مغرب ١٩٤٢
- عراس وشياطين ١٩٤٥
- عبد الرحمن شكرى : ديوان عبد الرحمن شكرى ، دار المعارف .
- علي محمود طه :
- شرق وغرب ١٩٤.
- أرواح وأشباح ، دار أحياء الكتب العربية ١٩٤٥
- أعنية الرياح الأربع، دار أحياء الكتب العربية (دت)
- الملاح القاتل ، دار أحياء الكتب العربية (دت).
- أرواح شاردة ، دار أحياء الكتب العربية ١٩٤١
- ميخائيل نعيمة : همس الجنون ، دار صادر - بيروت ١٩٦٢.

(د) المراجع الأجنبية

- From beawulf to Hardy, 1944.
- Les Grandes Poetes de XIXe Siecle Vol. 4.
- The golden treasury; Francis Parlgrave, New York 1957.
- Hamlet; William Shakespeare.
- The Oxford book of English Verse.
- The Peotical works of lord Byron.
- The Peotical works of John Keats; Francis T. Parlgrave Macmillan, London 1937.
- Poems Selected from Heinrick Heine, by K. F. Kroker London, 1887.
- Rubaiaat of Umar Khayyam, fitzgerald.
- Studies in the arabe theatre and Cinema, Landau.
- Songs from Robert Burns. Collins, London 1947.
- Tableaux de la litterature Français au XIXe siecles et au XXe siecle. Librairie classique delaplane. Paris 1924.
- The Tempst; William Shakespeare.
- The Tragedy of Macbeth; William Shakespeare.
- Encyclopaedia Brittanica; Vol. 13.
- The Complete Works of Shakespeare : "Comprising his plays and Peoms." spring books, London 1965.

فهرس موضوعى

صفحة	
٣	إهداء
٥	مقدمة الطبعة الثانية
٧	مقدمة الطبعة الأولى
١١	الباب الأول : الشعر المترجم
١٢	الفصل الأول : بدايات الترجمة وأسبابها
	الفصل الثانى : أولاً : أنواع الشعر المترجم
	(الترجمة شعراً - الترجمة نثراً - مسرح شكسبير -
٦١	رباعيات الخيام - مترجمات مختلفة)
١٢٦	ثانياً : اتجاهات الشعر المترجم
١٣٣	الباب الثانى : حركة التجديد
	الفصل الأول : حركة التجديد وعلاقتها بالترجمة الشعرية
	(مدرسة التجديد الأولى - مدرسة الديوان - مدرسة أبوللو -
١٣٤	مدرسة المهجر)
	الفصل الثانى : تطور الفن الشعرى وعلاقته بحركة
	الترجمة الشعرية : (الموضوع الشعرى - اللغة وموسيقى
١٩٧	الشعر - الصورة الشعرية)
٢٣٩	الفهارس
٢٤١	(١) قوائم ببليو جرافية :
	أ - فهرس مسرح شكسبير المترجم للغة العربية
٢٤٠	قبل سنة ١٩١٤

٢٤٣	ب - فهرست بالقصائد المترجمة للغة العربية قبل سنة ١٩١٤
٢٤٦	ج - فهرست مسرحيات شكسبير المترجمة لغة العربية بين ١٩١٤ - ١٩٣٩
٢٤٨	د - فهرست القصائد المترجمة خلال الفترة الزمنية من ١٩١٤ إلى ١٩٣٩
٢٦٩	(٢) ثبت المراجع والنوريات
٢٧٠	١ - النوريات العربية
٢٧٠	ب - المراجع العربية
٢٧٣	ج - النواوين الشعرية
٢٧٥	د - المراجع الأجنبية
٢٧٧	الفهرست
٢٧٩	كتب أخرى للمؤلف

للمؤلف

- ١ - الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ١٩٨١ دار المعارف
- ٢ - المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث ١٩٨٢ دار المعارف
- ٣ - الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث ١٩٨٣ دار المعارف
- ٤ - فصول في الأدب (التراث - النقد - النظرية) ١٩٨٣ دار المعارف
- ٥ - دراسات نقدية في الشعر والقصص . ١٩٨٣ دار الثقافة للطباعة والنشر
- ٦ - صلاح عبد الصبور (قراءة في بيبولوجرافيا الشاعر والكلمة) ١٩٨٤ دار الثقافة للطباعة والنشر
- ٧ - رؤية الواقع في المسرح المصري الحديث مؤسسة مصر للطباعة والنشر ١٩٩٠
- ٨ - مؤثرات وأهدة في نقد الأدب عند طه حسين ١٩٨٥ دار الثقافة للطباعة والنشر
- ٩ - دراسات في الرواية والقصة ١٩٨٥ دار المعارف
- ١٠ - الرؤية الشمولية في تاريخ الأدب عند شوقي ضيف ١٩٨٥ دار الثقافة للطباعة والنشر
- ١١ - بحوث في الأدب الإسلامي دار الوفاء بالمنصورة
- ١٢ - مقالتان في الأدب العربي الدار الفنية للنشر والتوزيع ١٩٨٦
- ١٣ - أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث . دار المعارف ١٩٨٦
- ١٤ - الرواية الجديدة في مصر . دار المعارف ١٩٨٧
- ١٥ - في نظرية الأدب . دار عامر بالمنصورة ١٩٨٨
- ١٦ - من مسرح الشعر (ثار الله - البخيلة) . دار عامر بالمنصورة ١٩٩٠
- ١٧ - نجيب محفوظ : الإيقاع والمتغير . الدار الفنية للنشر والتوزيع ١٩٩٠
- ١٨ - الحداثة : أزمة الخطاب الأدبي المعاصر . الدار الفنية للنشر والتوزيع ١٩٩٠
- ١٩ - الإبداع والشعر : قراءة في مقدمة القصيدة الحديثة مؤسسة مصر للطباعة ١٩٩٠
- ٢٠ - الإبداع والشعر : قراءة في نص القصيدة الحديثة مؤسسة مصر للطباعة ١٩٩١
- ٢١ - من إشكاليات الحداثة . مؤسسة مصر للطباعة ١٩٩١

١٩٩١ / ٨٣٦٩	رقم الإيداع
I.S.B.N 977 - 02 - 3490 - 7	الترقيم الدولي

جولدن ستار للطباعة

۸۰/۳۰۷۶۱۱

قرش جنیسہ
۹۹۵۰